

افتتاحية العدد

■ إبراهيم الحميد

تُعدّ القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة، التي عرفها الأدب العربي منذ وقت طويل، وإن كان هناك من يرجع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لاشتراكها معها في بعض الملامح؛ وفي هذا المعنى يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: (وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجاً).

و تكمن أهمية القصة في السعودية منذ بداياتها الأولى في أربعينيات القرن الماضي، كما يشير الدكتور منصور الحازمي، في إخلاصها الشديد لعنصر الحكاية و«التكنيك» السردى، وفي انفتاحها المفصلي المتواصل على التجديد الفني، المنفتح بدوره على روح القصّ..

والملفت في القصة السعودية، أنها سرعان ما حفرت عميقاً في المدونة السردية العربية؛ مستفيدة من فنيات القصة القصيرة المعاصرة، العربية والعالمية على حد سواء. وذلك ما يمكن ملاحظته في قراءة القصص المنشورة في مجموعات قصصية، أو من خلال الدوريات والمجاذل السعودية والعربية.

وبهذا المعنى، نجد أن القصة القصيرة لا تبحث عن مشروعية مفقودة، فهي لم تكن غائبة عن سماء الأدب في أي وقت، منذ أن برزت كإحدى الفنون الإبداعية الراقية، للتعبير عن مختلف الحالات الإنسانية والفكرية التي يعيشها المبدع؛ إلا أن هناك من يحاول أن يجحد جهد صف طويل

من المبدعين الذين كانوا أوفياء لهذا النوع من الكتابة الأدبية، مؤمنين بأنه الوسيلة المناسبة لنقل أفكارهم ورؤاهم وصورهم التي يروونها على شكل قصص سردية، تأتي في إطارات مختلفة، يكتنزها إطار القصة القصيرة.

ولهذا، تبقى القصة القصيرة أصيلة ومتألقة رغم كل المحاولات التي تحاول تجاوزها إلى الرواية، رغم الاختلاف الكبير بينهما، ورؤى النقاد حول كتابتهما، ومشروعية العبور للرواية عبر القصة القصيرة؛ ذلك أن فن القصة القصيرة يحمل هويته المتفردة، والتي تكفل استمراره ونجاحه؛ وأي ناقد أو مراقب سيرى ازدهاراً وانتشاراً واسعاً لفن القصة على مستوى الإبداع والنشر والنقد. فقد ظهرت نماذج قصصية في السعودية، تستجيب للسرد المتطور وفنياته الحديثة، وتبرز تجارب العديد من المبدعين، منهم: جلال الله الحميد، وعبدالرحمن الدرعان وآخرون من الذين يعتبرون أيقونات في سماء القصة القصيرة..

وإذا كانت الجوبة تثير الأسئلة في ملفها حول القصة القصيرة، فإن مشاركي الملف أتوا ليؤكدوا أن هذا الفن الأدبي، قدم للأدب وللثقافة مخزوناً وثراءً، لا يقل عن أي فن أدبي آخر، وأن الانحياز يجب أن يكون للإبداع، أيًا كان شكله ومنه القصة القصيرة.

وهنا، يأتي الدكتور جميل حمداوي ليتحدث عن بلاغة الصورة في القصة السردية بالمملكة العربية السعودية، ويثري الملف عبدالرحمن الدرعان بمقارنته حول القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في عصر الرواية، وتكتب شيماء الشمري حول الاتجاهات الفنية في القصة القصيرة في السعودية، ويأتي عمران عز الدين ليتحدث عن واقع وآفاق القصة القصيرة في المملكة، وإبراهيم الدهون ليتحدث عن اللغة السردية فيها.. متحدثاً عن نماذج لعبدالرحمن الدرعان وفهد الخليوي وجبير المليحان.

ويتحدث حسن البطران عن الشعرية في القصة القصيرة في السعودية، ومحمد جميل ليكتب بين القصة والرواية، وملاك الخالدي التي تكتب عن التوليد والتلقي في القصة، وإبراهيم الحجري عن القصة والسينما، ثم يقدم عبد الباقي خلف قراءة في قصص نسائية سعودية كخاتمة للملف.

القصة القصيرة في السهوية

■ إعداد وتقديم: محمود عبد الله الرمحي

القصة القصيرة جنس أدبي حديث، يمتاز بقصر الحجم، والإيجاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة؛ وغالباً ما تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة في مكان معين، وتصور حادثة أو حوادث مترابطة من حوادث الحياة؛ يتعمق القاص في قصصها، والنظر إليها من جوانب متعددة، ليكسبها قيمة إنسانية خاصة، مع الارتباط بزمانها ومكانها، وتسلسل الفكرة فيها، وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي، وما يكتنفها من مصاعب وعقبات، بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة.

وقد أطلق على هذا المولود الجديد مصطلحات عدة من بينها: القصة القصيرة جداً، ومضات قصصية، وقصص قصيرة، وخواطر قصصية، وقصص، وإيجاءات، والقصة القصيرة الخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية، والقصة القصيرة اللوحة...

وتعد القصة القصيرة من الفنون الأدبية الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، الحديثة، التي عرفها الأدب العربي في هذا لا اشتراكها معها في بعض الملامح؛ لكن العصر، وإن كان هناك من يرجع جذورها حقيقة الأمر أن القصة القصيرة بشروطها

الكبرى الرواية، بل إن نصيب الكاتبات اليوم في المملكة قد يبدو أكثر من نصيبهن في بعض البلاد العربية، وقد شهدت المرحلة المعاصرة ازدهاراً وانتشاراً واسعاً لفن القصة على مستوى الإبداع والنشر والنقد^(٣).

أما الدكتور الحازمي فيحدد مراحل القصة في المملكة بثلاث مراحل أولها البدايات من ١٩٢٦ - ١٩٤٦م، ووصفها بالمتعثرة، وشهدت محاولات متفرقة لا تكرس الكاتب منقطعاً لفن القصة، إذ نجد أغلب الأدباء السعوديين قد حاول كتابة القصة القصيرة فضلاً عن التفاوت الزمني في النشر، ثم مرحلة الريادة الفنية وامتدت من ١٩٤٦ - ١٩٧٧م، وقد صدرت فيها المجاميع القصصية وتضمنت قضايا التحولات في المجتمع وقتئذ، وأخيراً مرحلة النضج الفني والازدهار والتنوع وحددها بالفترة من ١٩٧٧ - ٢٠٠٠م، وقد اكتسبت هذه المرحلة نجاحاً كبيراً، وأخذت مكاناً متميزاً في تجربة القصة عربياً. وذكر الحازمي أن مجموعة محمد علوان «الخبز والصمت» كانت فارقة مهما في تاريخ القصة السعودية؛ فهي أول مجموعة تلقى اهتماماً كبيراً من نقاد الوطن العربي. كما أبرزت هذه الحقبة وبخاصة الثمانينيات أسماء مهمة بقيت على فنّها حتى الألفية الجديدة، كما امتازت مرحلتهم بالتجاوز الفني وتعدد التجريب لديهم^(٤).

الفنية المعروفة هي فن جديد، ليس في الأدب العربي فقط، ولكن حتى في الآداب الغربية الأخرى، إذ لم يظهر هذا الفن إلا منذ نحو قرن تقريباً. وفي هذا المعنى يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: (وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجاً)^(٥).

يبلغ عمر القصة القصيرة في المملكة تاريخياً نحو نصف قرن، ولعل سر تأخر ظهورها يكمن في سيطرة الاتجاه المحافظ في الأدب والنقد من ناحية، ثم السيطرة القوية لفن الشعر، التي كانت ولا تزال طاغية حتى اليوم من ناحية أخرى، كما أن معظم الكتاب لم يعطوا فن القصة العناية الأدبية الجديرة بها، كما هو الحال في بقية البلاد العربية الأخرى، بل إن معظمهم كان يتعامل مع الصحافة بشكل دائم أو مؤقت؛ ما يؤكد لنا دور الصحافة اليومية والدورية في تأسيس هذا الفن الجديد والترويج له.

ويقول الدكتور طه وادي في دراسته الوافية عن تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في كتابه «القصة السعودية المعاصرة»: إن القصة طويلة كانت أم قصيرة لم تلق في مرحلة البداية عناية كبرى من الكتاب والنقاد، وبالتالي من القراء.. وعليه، فإن مرحلة البداية لم تكن بالازدهار الفني المطلوب، إلا أن الأمر اختلف في المرحلة المعاصرة، فلقبت القصة القصيرة إقبالا لافتا للنظر أكثر من شقيقتها

(١) القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها - خليل الفرع.

(٢) «القصة السعودية المعاصرة» كتاب للدكتور طه وادي.

(٤) عن محاضرة «القصة السعودية في القرن العشرين» ضمن البرنامج الثقافي السعودي في معرض بيروت للكتاب ٥٥

(١٧/٠١/١٤٣٣هـ).



بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية

■ د. جميل حمداوي

توطئة: إذا كان لجنس الشعر صورة البلاغية التي تتمثل في التشبيه، والاستعارة، والمجاز بنوعيه: العقلي والمرسل، إضافة إلى الكناية والرمز والأسطورة، أو بتعبير آخر، تتضمن القصيدة الشعرية - بلاغياً - ثلاثة أنواع من الصور: صورة المشابهة (التشبيه- الاستعارة)، وصورة المجاورة (المجاز المرسل- الكناية)، وصورة الرقيا (الرمز والأسطورة)، فإن الخطابات السردية بما فيها الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والقصة الشنوية، لها صورها البلاغية الخاصة بها، والتي تعتمد عليها من خصوصيات كتابتها حكياً وخطاباً وتشكيلاً وتجنيساً. ويعني هذا أن الدراسات النقدية التي تعنى بمقاربة الصورة البلاغية قد بدأت في توسيع مفهوم الصورة الفنية والجمالية، لتشمل مقومات الكتابة السردية وآلياتها، على مستوى التحبيك والتخيطب والتقصيد، والمتوضيح أكثر، فلقد أصبحنا اليوم نتحدث عن مجموعة من الصور السردية؛ كصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة اللغة، وصورة الامتداد، وصورة الإيقاع، ولم جراً... وقد آن الأوان لإدخال بلاغة السرد ضمن مقرراتنا التعليمية والجامعية، وتدريبها في ضوء المناهج النقدية المستجدة، مستعينين في ذلك بالمعارف العلمية الحديثة والمعاصرة، مثل: اللسانيات، والتداوليات، ولسانيات النص، والميميوطيقا، والشعرية البنيوية، والفلسفة، والمنطق الحجاجي...

الصورة السردية في هذه الدراسة أكثر اتساعاً ورحابة من مفهوم الصورة الشعرية الضيق. ويعني هذا أن كثيراً من سمات القصة ومكوناتها الفنية والجمالية والتشكيلية تتحول إلى صور سردية بالمفهوم الذهني الموسع للصورة. وذكر من بين هذه الصور السردية الأشكال الآتية:

صورة النقيضة:

تعتمد صورة النقيضة أو صورة الطباق على إيراد لفظتين متطابقتين أو متعاكستين أو

ومن ثم، فقد ارتأينا أن نخصص القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية بهذه الدراسة النقدية التصنيفية، بغية رصد بلاغة الصورة السردية: قراءة وتحليلاً، وتقويماً، وتصنيفاً، وتوجيهاً.

أشكال الصور البلاغية:

تتضمن القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية مجموعة من الصور السردية التي ترتبط بخصوصية هذا الجنس الأدبي حكياً وخطاباً ومقصدية، وينبغي أن نعلم أن مفهوم

القصصي السعودي، بوصفها الصورة الأكثر انتشاراً في الشعر العربي، إلى جانب صورة الاستعارة وصورة التشخيص. ويعني هذا أن السرد القصصي السعودي ما يزال يتكئ على التصوير البلاغي الشعري في ما يخص توظيف بلاغة المشابهة. ومن أمثلة ذلك، صورة التشبيه لدى الطاهر الزارعي، فهي تتأرجح بين أداة الكاف وأداة مثل: «نهضت من سفرة الطعام كالمفزع، تتخبط قدماي بثوبي، صعدت بخفة غزال متجها نحو السطح، رأيت حماماتي تتطاير في القفص الكبير، والخوف يحتضن أعينها. تلك القطط الشاردة طالما تتلذذ بحمامة أو حمامتين كل أسبوع، فقد كانت ترتكب خطيئة كبيرة بحق هذه الحمامات»^(٢).

ترصد صورة التشبيه في هذا المقطع السردية حالة خوف السارد على حماماته الوديعه فوق السطح، وتصور أيضاً مدى استعداده الكامل للدفاع عنها، حينما يحرق بها خطر القطط. وكان دفاع السارد هو الردع والطرده ليس إلا: «أمي تقول لي: انتبه لا تموت القطط راح تسكن في نارها. هذا التحذير جعلني خائفاً جداً، وحينما أجد القطط تعتل السطح لشن هجوم مباغت على الحمام أكتفي بردعها وطردها»^(٣).

وهكذا، تحضر صورة الخوف من خلال تجليات صورة التشبيه، لتبين لنا مدى إحساس الشخصية الرئيسة بحماماته الوديعه التي كان يهتم بها فوق سطح المنزل اهتماماً عاطفياً كبيراً، تدل على رحابة إنسانيته الأخلاقية، وتؤشر أيضاً على مروعة العملية والسلوكية.

الصورة الميتية:

تتبنى الصورة الميتية أو الميتولوجية على التخريف والأسطورة والتخييل المجنح في التجريد والطقوسية؛ ومن ثم، تكشف كثيراً

متناقضتين إيجاباً وسلباً. وقد أدرج البلاغيون العرب القدماء الطباق ضمن المحسنات البديعية، ولكنه - في الحقيقة - صورة فنية جمالية دلالية وحجاجية، تقوم على التطابق الذهني والفكري والجمالي. بمعنى أن الطباق صورة فكرية وذهنية قائمة على منطق الحجاج والاستدلال والبرهنة. وتحضر هذه الصورة في قصة: «احتفاء على تخوم الحشرجة» للكاتب السعودي طاهر الزارعي، حينما يشير إلى مربّي الحمام داخل السوق الأسبوعية، وهم يقارنون بين الحمامات الجميلة ذات القيمة الكبيرة، وحمامات منافسيهم التي يصفونها بشتى العيوب والعاهات والنقائص؛ محاولين إقناع زبائن السوق بجودة بضاعتهم، مع ذكر رداءة بضاعة منافسيهم: «كنت أطمعها جيداً، وأبلل ريشها بالماء، بل أحرص جيداً على تنظيف منقارها، وأختار منها الأجود، كالحمام الحساوي والقلابي، حتى أتمكن من بيعها بثمن جيد في سوق الخميس الذي يمثل لي خروجاً عن روتين القرية الممل حينما انطلق إليه صباحاً، حتى إذا ما وصلت هناك فسأجد المنافسة الكبيرة مع نخبة من مربّي الحمام، يمثل بهم السوق، كل واحد منهم يزعم بصوته المألوف: الزوين عندنا والشين حولنا»^(٤).

تؤشر صورة الطباق (الزين عندنا والشين حولنا) على تناقض المواقف، واختلاف وجهات النظر، وصراع القيم التي تتحكم فيها المصالح والمنافع والأهواء، على حساب الحقيقة والمصادقية واليقين؛ واختلاف معيار التقويم من شخص إلى آخر إيجاباً وسلباً، علاوة على سلبية صورة الآخر في منظور الأنا، وذلك في فضاءات القيم المادية والكمية والتبادلية.

صورة التشبيه:

تستعمل صورة التشبيه بكثرة في السرد

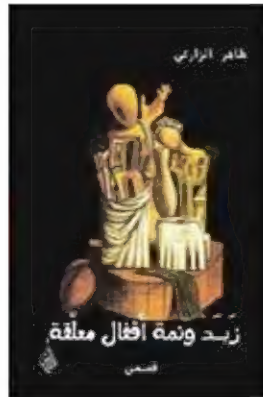
الإنسان - بعد ذلك - إلى مرحلة
الوضعية القائمة على العلم والعقل
والتجربة.

صورة الاستعارة:

تستعين القصة القصيرة
السعودية بصورة الاستعارة مثل
القصيدة الشعرية؛ نظراً لكون
الاستعارة من أقدم الصور البلاغية
التي عرفها الإنسان، فقد ارتبطت
هذه الصورة بالأسطورة والنزعة
الإحيائية في تجسيد الطبيعة؛
أنسنة وإحياء وتشخيصاً. ومن
ثم، تتخطى صورة الاستعارة
عوالم الحقيقة الكائنة إلى عوالم
مجازية خيالية واقتراضية قائمة
على التشابه، والتقاط ترسبات
الذاكرة واللاشعور والتناص
الأنثروبولوجي. وقبلما نجد كاتباً
قصصياً لا يشغل صورة الاستعارة

ذات البعد الأنزياحي والتضميني، كما يظهر
لنا ذلك واضحاً في هذه الصور الاستعارية
الموحية: «القرية هذا اليوم تنقش الفرج على كل
شبر فيها، على ترابها وجدرانها ونخيلها، وتسيل
من فمي ضحكات كثيرة كنت افتقدتها منذ مدة،
وعريس القرية صديق لي سأكافئه كما كافأت
كل العرسان من قبله، سأهدي له خمس حمامات
وثلاثة أكياس صغيرة من الشعير، وسأحرص
كمادتي على أن أفرج عن كل حماماتي في صباح
زواجه، وأطيرها لتحفل في السماء حتى إذا
ما قرب المساء أفتح لها قصصها الكبير لتدخل
مطمئنة تلمم ما تبقى من حريتها»^(٤).

يبدو أن هذا المقطع السردى يعج بالصور
المجازية، ولاسيما الصور الاستعارية منها، مثل:



من القصص القصيرة بالمملكة
العربية السعودية، وذلك من
خلال صورها الميئية الفكرية
والتخيلية والعملية، طبيعة الذهن
الإنساني العربي في التعامل
مع الواقع الموضوعي، وتكشف
طريقة تفسير الأمور وتحليلها
ومعالجتها؛ لذا، يتداخل اللاهوت
مع الميثولوجيا والأسطورة
والخرافة في التعامل مع الظواهر
الحياتية لدى الإنسان السعودي،
ويخاصة البدوي منه. وهذا لأن
دل على شيء، فإنما يدل على
مدى تشبث الإنسان بالتفكير
الخرافي في التفاعل مع كثير من
أمور الحياة، وبخاصة فيما يتعلق
بمداواة الأمراض؛ كما يتبين ذلك
جلياً في هذه الصورة الخرافية:
«بعد أيام تأتي إلى أُمِّي تبشُرني
بأن إحدى معارفها قد طلبت

منها شراء حمامتين لتذبحهما على ابنها التي
تشتكي من آلام رأسها المتواصل، وكنت أترضخ
لهذا الطلب بصعوبة بالغة، فمظهر الدم يثير
خوفي واشمئزازي، فكيف إذا كان يسيل من
حماماتي التي أرهقت نفسي في تربيته، لكن
يبقى هذا قدرها اللعين، قدرها القادم نحو
الموت والفتن»^(٥).

هكذا، يصبح طقس التضحية وإسالة الدم من
الظواهر الأنثروبولوجية التي تعود عليها الإنسان
منذ القديم في التعامل مع ظواهر الطبيعة،
ومواجهة الكوارث والأمراض والأوبئة. والآتي،
لأن هذه الطقوس أصبحت ظواهر اجتماعية
وإنسانية وثقافية، تعتبر عن مرحلة الأسطورة من
جهة، ومرحلة اللاهوت من جهة أخرى، لينتقل

سؤال صعب:

- لماذا لا تطول أعمار البشر أسوة بعمر نوح، طالما هناك قوة خفية تستطيع فعل ذلك؟

تواردت في خاطره كثير من الأسئلة الصعبة كهذا السؤال الذي لن يجد له إجابة مقنعة، في ظل الثوابت السائدة التي درج معظم البشر على الإيمان بها منذ آلاف السنين^(١).

وهكذا، تحيل هذه الصورة التناصية على إشكالية الزمن في تفاصيلها الميتافيزيقية والإنسانية، كما ترصد لنا رغبة الشخصية القصصية في أن يطول عمرها مثل نوح عليه السلام، لتبعد عنها مؤقتاً شبح الموت التراجمي الذي يهدد مصير كل إنسان، ويهزم كل الذات الدنيوية.

صورة الاستبطان:

نعني بصورة الاستبطان تلك الصورة الوجدانية القائمة على الانفعالات والمشاعر الداخلية المستبطنة في أعماق الذات الشعورية والأشعورية، وتعبّر عن الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية داخل المكنن الحكائي، كما في هذه الصورة السردية المعبرة عن حالة الموظف المتقاعد الذي يعاني من الإحباط واليأس والانهايار النفسي: «أخذ يصنع الابتسامات على محياهم أمام زملائه أثناء حفلة التوديع، تظاهروا وكأنه في غابة السعادة والابتهاج، لكن مشاعر الحزن والاكتئاب ظلت تغلي من داخله! ها هو يدخل مرغماً إلى عالم المتقاعدين.. إنه عالم يشبه القبر المفتوح، حيث يصبح المرء

تسلياً من فمي ضحكات- لتحتفل في السماء - تلملم ما تبقى من حريتها، وتقوم كل هذه الصور على خاصية التشخيص والحركة والنزعة الإحيائية الإنسانية، بمعنى أن الطبيعة بكل تجلياتها تشارك عريس القرية فرحته وسعادته العارمة.

الصورة التناصية:

تعتمد الصورة التناصية على الإحالة المرجعية، والمعرفة الخفية، واستدعاء الذاكرة الواعية وغير الواعية، وذلك في شكل ترسبات ثقافية ومعرفية، من أجل تطعيم النص السردى تعظيماً وإسناداً وتقوية له، كما يبدو ذلك جلياً في هذه الصورة التناصية التي تسترجع قصة نوح عليه السلام عند الكاتب السعودي فهد الخليوي في مجموعته القصصية: «مساء مختلف»، وقد استعصر المؤلف السارد هذه الصورة التناصية للتأشير على طول الزمن الذي عاشه نوح، وتنمى الشخصية الرئيسة المتقاعدة لو أوتيت عمراً طويلاً مثل هذا النبي المعمار: «مضت الأشهر المتبقية بسرعة الثواني، وخرج من بوابة الإدارة وهو يحمل حقيبة صغيرة، وضع بداخلها أوراقه الخاصة، وورقة تحولت

كسهم جرح نفذ لمشاعره بقوة، إنها مذكرة طي قديم.. يا لها من ورقة مؤثرة قلبت موازين كيانه، وفتحت صفحة جديدة موجعة لما بقي من عمر قصير سيلاشي بعد سنوات قليلة، تذكر قصة نوح الذي عاش ألف عام، قرأ هذه القصة مراراً في كتب الأوتين وبمختلف الروايات التي روى بعضها أن نوحاً عاش ألفاً وسبعين عاماً، حاصره





تتكئ على الحركة المعبرة، وتحمل في طياتها دلالات نفسية وأخلاقية واجتماعية وإنسانية متميزة.

الصورة الميتاسردية:

تستند الصورة الميتاسردية إلى فضح لعبة القصة، وتبيان ألياتها السردية متناً وخطاباً وروئية، وتكسير الإيهام الواقعي عن طريق خلق حكايات تخيلية، كما يظهر ذلك بَيَّناً في هذه الصورة السردية الميتاسردية التي تتداخل مع أحداث القصة، ضمن ما يسمى بالقصة داخل القصة: «يعتصر أبو مستور ذاكرته بالكثير من الحكايات التي يستمتع بسردها أمام ضيقه، حيث تتبسط أسارير وجهه وتظل أقل انكماشاً عندما يحكي.

تتغير تجاعيد وجهه، بحسب أحداث القصة التي يرويها، فتجد علامات الحزن هي انطافية على محياه، وهو يحكي بألم عن عمقه المستعصي على العلاج. وكيف صرف الكثير مما يملك للأطباء والسحرة والمشعوذين على أمل أن ينتج طفلاً يطلق عليه اسم مستور تخليداً

وهو بداخله، وكأنه أقرب للموت من الحياة، عالم يصبح فيه العد تنازلياً نحو انهاء الأليمة»^(٩).

تفكس هذه الصور السردية الاستبطانية مجموعة من الأحاسيس والمشاعر والانفعالات الداخلية التي يستضمرها البطل الإشكالي الذي يتعرض للموت البطيء؛ وذلك من جراء تسريحه من عمله اليومي، وإبعاده عن نشاطه الدؤوب، وذلك توديعاً وإعلاناً لنهايته المؤلمة.

الصورة الوصفية:

تقوم الصورة الوصفية على تشغيل الموصوفات النعتية والحالية والصور المجازية لتتبع الموصوف خارجياً أو داخلياً، وتتعدى الصورة الوصفية طابعها التزييني أو التقييحي إلى طابعها الدلالي والوظيفي والحجاجي، كما في هذه الصورة الوصفية الاستهلالية التي ترصد لنا شخصية «أبو مستور» في مجمل ملامحها المظهرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية: «أزاء يومياً جالسا في الشارع المؤدي إلى منزلي، يفترش سجادة عتيقة، مسندا ظهره إلى جدار منزله الشعبي الصغير، يحتسي قهوته وحيداً، معظم الوقت، مكتفياً بالتحديق في وجوه العابرين، ومكرراً جملة الترحيبية المعتادة لكل عابر يلقي عليه السلام:

- حياك الله، اتقهوى!

ذات يوم استجبت لدعوته استضافتي بحفوة بالغة، وكأنه يعرفني منذ زمن طويل، تناول دلتة الصفراء اللامعة، وسكب لي من فوهتها النحيلة المنسابة فتجاننا من قهوته الساخنة التي أعدها بمزاج رائق وإتقان محكم»^(١٠).

تتضح هذه الصورة بأوصاف إنسانية حية، وترزخ بنبضات اللقطة السينمائية المتحركة، بمعنى أن هذه الصورة الوصفية لقطة سينمائية،

الهروب نحو عوالم افتراضية خارقة، قوامها الاستمتاع بالحرية، والأخذ بمنطق الإباحة، وتحقيق الرغبات الدفينة والمكبوتة على مستوى اللاشعور النفسي أو الحلمي، كما يظهر ذلك واضحا في قصة «بدر» المأخوذة من مجموعة: «عبق النافذة» للكاتب السعودي محمد البشير: «البدر في هذه الجزيرة (التايلاندية) أكبر. الكل يرقص لاكتمال القمر. والعرق ينز من الأجساد المرمية، ليصدر رائحة توسطت ما بين العطور الباريسية والكحول الروسية. ويكسبها ألوانا قرّحية بفعل ضوء القمر. رقصت بطاقة عجيبة تساوي جهد عمري المنصرم. وكلما ظلمت زدت طين جسدي من بلل (البيرة) وزدت شعلة سيجارتي علامة كرمي الحاتمي.

قبل طلوع الفجر، فعلت بي الكأس فعلتها. حلقت في الفضاء وانعدمت الجاذبية؛ فخر القمر تحت قدمي، وفرت الأرض حسناء مذعورة لتستلقي بين ذراعي. وعلم بلادي يرفرف في السماء. قرأت اسمي على ظهر أحد الفتيات ضمن رواد الفضاء.

استيقظت على صوت هاتفي:

كيف حالك يا ولدي؟^(١٠)

تعبّر هذه الصورة الفانطاستيكية على سفر مخيالي خارق، يتجاوز فضاء البسيطة بكل معالمه السفلية الدنيئة، وذلك نحو عوالم فضائية عجيبة محيرة، لتحقيق كل الرغبات الممنوعة على مستوى الهو أو اللاشعور النفسي؛ وإن كان هذا السفر المخيالي لم يكن في الحقيقة إلا حلما لذيذا، أو تخيلا بشريا ناتجا عن مفعول السكر والهذيان السريالي.

صورة المتخيل:

تتضمن بعض القصص القصيرة متخيلات

لذكرى أبيه، وما تكبده من حزن ومرارة جراء هروب زوجته إلى بيت أبيها، عندما فقدت أمل الإنجاب منه، وتركته يعاني من وحشة الوحدة وعذابات الفراق.. تنهّد بأسى قائلا:

أحبها.. لا يزال عطرها ينبعث في زوايا المكان، وملامحها لا تبرح مخيلتي، لم أتوقع أن فاطمة ستعاملني بهذه القسوة.

ينتقل أبو مستور من حكاية إلى حكاية، ولا يعطيك فرصة لمقاطعته، بل يفرض عليك أن تظل منصتا وتستمع إليه، تشعر أن الحكّي يبذل همومه المتراكمة، وكأن الصمت يؤلم قلبه ويزيد من كآبة وحدته، تتنوع حكايات أبو مستور في مضامينها وأحداثها، تارة يحكي قصة من عمق تفاصيل حياته، وتارة أخرى يحكي قصصاً عاصرها وعاشها، يرويها كشاهد على عصر مضى^(١١).

يلتجئ المؤلف السارد في هذا المقطع السردى إلى تشغيل الصور الميتاسردية التي تكسر نظرية الإيهام بالواقعية، وذلك عبر ممارسة التخيل، وفضح طقوس الكتابة التي هي في الحقيقة حكاية متخيلة ليس إلا، يراد منها التعبير عن الذات أو رصد الواقع الموضوعي بفنيات جمالية وتخييلية متنوعة.

الصورة الفانطاستيكية:

تشغل القصة القصيرة السعودية ضمن محكياتها السردية الصورة الفانطاستيكية القائمة على التغريب من جهة، والتعجيب من جهة أخرى. كما تبني هذه الصورة على مجموعة من التحولات الخارقة للانتقال من عالم العقل والألفة والمنطق والحقيقة، إلى عالم الغرابة والافتراض والتخيل؛ للتدليل على رفض العالم السفلي بكل قيوده المشروطة، مع

دلالية وموضوعاتية متنوعة، تتخلل ذاكرة الشخصيات القصصية بشكل من الأشكال؛ كمتخيل الباب الذي يشكل بؤرة دلالية وفضائية في قصة فهد المصباح: «الباب في مهمة خاصة»: «الكل في المدرسة يدرك مدى نكائها، على الرغم من حداثة سنّها، طفلة في العاشرة، وهبها الله النبوغ وقراءة الأفكار، ولكنهم لا يتوقعونها بهذا الفقر المدقع، فسجايها غطت كل بؤس طبع أسرتها، تود لو يحسّ أحد بحالها دون أن تقصص، فطلبات الدراسة أزهقت والدها، الذي لا يتوانى عن توفيرها مضحياً بكل ما يملك.

تمتلك الكثير من الأجوبة، لكنها اليوم تسأل أباها بإلحاح عن باب بيته، فيخبرها أنه عند النجار ليصلحه، وتنتظر.. ولا يأتي الباب، ما جعل أباها يعمد إلى سد الفتحة بأعواد ولحاف سميك.

نعوز مفاجئ، باع أبوها الباب دون أن يخبر أسرته بذلك. فأحدث ذلك فراغاً في مخيلتها، فصارت يومياً - وقبل ذهابها إلى المدرسة - تتوقف عند مدخل بيتهم لترى آثاره وتتخيل شكله، فكتبت عنه سطوراً ضمننتها خلجات عشق غريب، يشرح مكانة الباب في حياة سكان الدار...^(١١).

وهكذا، يصبح الباب متخيلاً شاعرياً وصورة فضائية. تؤثر بطريقة من الطرائق على الشخصية المحورية داخل القصة؛ لأن الباب جزء لا يتجزأ من هذه الشخصية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها؛ نظراً لامتدادات صورة هذا المتخيل في ذاكرة الشخصية حدثاً وزماناً ومكاناً.

الصورة الشاعرية:

تتحول المقاطع السردية في بعض القصص القصيرة السعودية إلى محكيات شاعرية، تختلط فيها الوظيفة الشعرية بالوظيفة السردية. بمعنى

أن القصة يتقاطع فيها السرد مع الشعر، فتتحول صور الملفوظات السردية إلى صور شاعرية موحية، تعقب بالاستعارات والمجاز والانزياح والتكرار والتوازي، وتندفق بثبوت الإيقاع الدلالي واللفظي والصوتي؛ كما يبدو ذلك جلياً في هذه الصور الشاعرية لدى الكاتب السعودي خالد المرضي الغامدي في قصته: «كرات ثلجية» المأخوذة من مجموعته القصصية: «ضيف العتمة»: «حليمة تناغي عرائسها، تصفق، ترقص العرائس... تجردها... تلبسها، شعورها تنظمه جدائل... حليمة والعرائس والأفق سواد... شياء حليمة تجتر العشب... تتحدر، هناك يجري الماء زجاجياً صافياً، تغمس أفواهها... الأشياء... تبتلع العشب... تبتلع هنيئاً، تتعطر برائحة الحبق... وحليمة تراقصها... العرائس، ملونات... فئات،

في ملتقى السماء بالأرض أشجار العرعر كثيفة مسودة، سحب متغضنة.. جبلاً من برد، أيضاً في ملتقى السماء بالأرض ظلمات ورعد ويرق... سياط من لهب... متعرجة... متربصة، ضوء يخطف وجه حليمة... يخطف العرائس»^(١٢).

تتميز هذه الصور بطابعها الشاعري الرومانسي الذي يختلط بالسرد القصصي، وإن كانت الشاعرية هي الطاغية على صياغة هذه القصة، وذلك بحقولها الدلالية التي تنتمي إلى عوالم ذاتية سحرية، مصنوعة بالمجاز والتكرار والتجريد الشاعري.

صورة التدرج:

نعني بصورة التدرج تصاعد الملفوظات عددياً وكمياً، إما بشكل تزايدى وإما بشكل تناقصي. وتعبّر هذه الصورة عن الرؤية الكمية للأشياء في علاقتها بالشخصيات والأحداث، كما يبدو ذلك

-١-

«لم أصدق والدي حين قال لي: وحدها.. قطرة المطر فوق وادي العقيق تطفئ نظى ظمئك.. ظننته يهذي.. فلم أصدقه.. ولازلت ظامئاً..»

-٢-

«آه.. كم كنت أحب أمي.. ورائحة «شيلة» أمي.. وحدها أمي كانت تعرف ذلك.. والآن.. لم يبق لي سوى شيلة أمي.. ورائحة أمي..»

-٣-

«في نهار وداعها الأخير.. أذكر أنها قالت لي: سعيد.. أنا من اختار لك هذا الاسم يا ولدي.. فلا تبك.. لاتجعلني أبكو كاذبة أمام الله.. ابتسمت.. فابتسمت!»

-٤-

«في نهار وداعها الأخير.. أذكر أنها قالت لي: أرجوك.. لا تبك.. فإله لا يأخذ على جواره إلا الطيبين.. أقسمت لها بكل مقدس.. أن أصبح ولداً.. طيباً.. بكت!»^(١)

وتأسيساً على ما سبق، تكثر الصور الشذرية أو الصور الومضية، ضمن جنس أدبي جديد يسمى بالقصة الشذرية، تلك القصة التي تقوم على توالي المقاطع، وتكاثر الصور السردية كثيفاً وتركيزاً وإضماماً وتجميعاً وتواليات وتعاقباً. بمعنى أن الصورة الشذرة تقول الكثير والكثير، على الرغم من قصر حجمها، وتطرح أسئلة كبيرة في كلمات قليلة ومحدودة ومحدودة. ويعني هذا أن الصورة الومضة هي صورة موحية ومجازية وانزياحية، دالة سيميائية، من خلال

واضحاً في قصة «حل الخريف» للكاتب السعودي جهمان الكرت: «همست في أذن شقيقها الأصغر الذي يتلصص من خلف الباب لرؤية خالد بهذه البدلة الأنيقة.. قالت استمع إلى حديث خالد.. قفز وليد وكان يتوارى خجلاً.. تقدم.. خطوة.. خطوتين.. جلس في مكان غير بعيد.. وبدأ يتفرس خالدا الذي راح يتحدث بكل ثقة عن الدراسة في الخارج، والصعوبات التي واجهته في بادئ الأمر.. فيما راح والده سفر وعمه فاضل والد أمل.. وإخوانه ينصتون للحديث، سفر يشعر من ثنايا حديث خالد.. بأن هناك أخباراً غير سارة سوف يفصح عنها»^(٢).

تعبير صورة: «خطوة... خطوتين» عن التدرج العددي الذي يعكس تقدم وليد، المدفوع من قبل أمل لترصد أخبار العائلة القريبة، وتبيان أحاديثها المتشعبة، ولاسيما في ما يتعلق بزواج خالد بأمل، التي انتظرت طويلاً حتى يستكمل عشيقها دراسته في الخارج، ليعقد عليها - بعد ذلك - القران الشرعي؛ نظراً للحب الجميل الذي كان يجمعهما معاً قبل ذلك. بيد أن خالد عاد بزوجة أجنبية شقراء ليست من طينته، ولا هو من طينتها؛ ما أثار حفيظة أمل، وهيج غضبها الداخلي والانفعالي.

الصورة الشذرة:

نعني بالصورة الشذرة أو الصورة الومضة تلك القيسات القصصية المختصرة بدقة، وهي تجمع في طياتها عناصر الحياة بدقة وإحكام وإتقان، وتستند إلى بلاغة الإضمار والتكثيف والاختزال والإيحاء والانزياح، كما نلاحظ ذلك جلياً في قصة: «ومضات..»^(٣) للكاتب السعودي سعيد بن عبدالله الدوسري:

ملفوظاتها المفتوحة والمكومة تراكمًا واتساقًا وانسجامًا، على الرغم من انفصالها عن باقي الصور والمقاطع السردية الأخرى تناسلاً وتوالداً وتعاقباً.

صورة التذويت؛

تحليل صورة التذويت على خطاب الذات بكل انفعالاتها الوجدانية، وتأملاتها الجوانية، ومشاعرها المستبطنة، التي غالباً ما تختفي وراء ضمير المتكلم؛ إفصاحاً وإعلاناً ويوحاً وانسياباً، كما يتجلى ذلك واضحاً عند القاصة السعودية نورة عبد الله السفر: «في تلك الأيام.. كانت قوة احتضاناته تجعلني أحس بأن قلبه بحبه اللامتناهي يحتويني ويصادر أي حق بحب سواء. كنت أرى نفسي في عينيه الطفلة الجميلة المشعة بالحياة. أما الآن.. فأنا على العكس من ذلك تماماً. فتاة لا مبالية تكره الحياة؛ إنها تهبنا أجمل الأشياء.. ثم تسلبها بطعنة في الظهر..»^(١٥).

ويلاحظ أن أغلب القصص النسائية تطغى عليها صورة التذويت، وتتحول المقاطع السردية إلى رسائل ذاتية مسترسلة، وإنشاءات عاطفية وانفعالية، بعيدة كل البعد عن مقومات القصة القصيرة، حيث تغيب الحبكة السردية، وآليات السرد تحييكاً وتخطيباً. والأتى، أنها مجرد خواطر شاعرية وكتابات إنشائية ذاتية ليس إلا. وينطبق هذا بشكل من الأشكال على قصص بعض الكاتبات السعوديات، مثل: قصة: «ذبول وردة» للىلى الحربي^(١٦)، وقصة: «قصتان» لمريم محمد اللعيد^(١٧)، وقصة: «أكبر من الجرح» لملاك الخالدي^(١٨).

صورة التكرار؛

تعتمد صورة التكرار على ترديد الحروف أو

تكرير الكلمات أو إعادة الملفوظات والعبارات التركيبية نفسها، إما للتثبيت والتأكيد، وإما لخلق نوع من الإيقاع الهرموني داخل النسيج القصصي، وإما لتوفير التماسك النصي اتساقاً وانسجاماً؛ كما يبدو ذلك واضحاً في قصة: «نمل الكلمات» للقصاصة السعودية ضيف فهد: «أسمعها، أسمعها؛ تركض كسلسلة من النمل الأسود القوي، كمخلوقات هائلة لديها القدرة على المثابرة. تتسلق أرجل السرير، وتنتثر على اللحاف، وتتجول باحثة عن أذني.. ومع أنني حاولت فعل كل شيء لأدلها على الطريق. إلا أنها تنوء في النهاية»^(١٩).

تعتمد هذه الصورة التكرارية على تكرار كلمة «أسمعها» مرتين، لتثبيت متخيل السمع، والتشديد على هذه الحاسة التي تذكرنا بقصة النبي سليمان عليه السلام تناصاً وإيحاء واستدعاء.

الصورة الافتراضية؛

تتبنى الصورة الافتراضية على آليات الشرط الحجاجي أو آليات التمني والرجاء والتوقع. كما يبدو ذلك جلياً في قصة: «مغلق بإحكام» لناصر بن محمد العمري، حيث يعنى بمتخيل الباب، بطريقة فنية قائمة على الصراع الداخلي والموضوعي، وذلك من خلال ممارسة متعلق الافتراض التصوري والمنطقي والحجاجي، مع التلذذ بمراقبة الآخر: «يحمل بين يديه معولا قديماً مهترئاً، يحاول به فك الباب المغلق. حاول به حتى خارت قواه. يجلس على الأرض. يسند ظهره إلى الباب المغلق، يفرق في نوبة من جنون. يحدث نفسه بصوت مسموع:

أوشك أن اغتنم الفرصة.. لأبكي وأؤول كما لم أفعلها من قبل، أعلم أن الكل يراقبني. تدهشهم أسمالي، تفرقهم الضحكات من حالي..

يثرثرون:

((أداته لا تصلح لهذه المهمة)):

((النقطة التي اختارها لكي تكون مكانا للثقب خاطئة)):

لو أنه يرتدي حذاء لكان أجمل..

لو أن على رأسه كابا لكان أقوى..

لو أن أظافره أطول.. لو لو لو

على الرغم من كوني متيقنا من أنهم سينصرفون بعد أن تنتهي طقوس شهوراتهم..

شهوة النظر..

شهوة الكلام..

شهوة الانتقاد.. وشهوة الانقياد..

إلا أنني أكاد أموت حنقا؛ فهذا الباب الحقيق محكم بإغلاق، وقواي خارت.. وهم يمارسون الغباء^(٢٠).

يتبين لنا أن الصورة الافتراضية في هذا المقطع السردي تقوم على لفظة «لو» التي تدل على التمني من جهة، والشرط من جهة أخرى، ولكنها تحمل في طياتها دلالات منطقية مبنية على الاشتراط والافتراض والاستلزام الاقتضائي والحواري والجزائي.

الصورة الفضائية:

تتبنى بعض القصص القصيرة السعودية على تثبيت صورة الفضاء، وتأكيدا في مخيلة المتلقي، بوصفها صورة محورية وبؤرية داخل العمل القصصي؛ فالفضاء هو الذي يحوي الأحداث والشخصيات في الزمان والمكان. وكمن قصة مرتبطة بفضاء مكاني معين، سواء أكان ذلك الفضاء حميما، كالمنزل أو العش، أم كان فضاء عدوانيا، كالسجن والمعتقل والزنازة،

أم كان فضاء عتبة، يحيل على الشوارع والأزقة والفضاءات الواقعة بين بين، بين الداخل والخارج. بين المغلق والمنفتح. وتعد الصورة الفضائية أهم صورة مهيمنة في قصة: «البئر» للقصص السعودي زكريا العباد: «حين أعيتهم الحيلة لاستخراج الذين سقطوا في البئر، أخبرني أحد إخوتك بأنهم كانوا ينوون تنظيف البئر القديمة. وإعادة تشغيلها؛ فسقط فيها أحدهم، وعلق الثاني وهو يحاول إخراجه، وتوقفت محاولاتهم حين كان مصير الثالث صاحبه.

خذوني إليهم، يمكنني إخراجهم، نقد حفرت البئر بيدي.

ربطت الحبل السميك المجدول من الليف في وسطي. ونزلت بعد أن أعطيتهم نهاية الحبل الثاني. وأمرتهم أن يسحبوه حين أمرهم.

في قاع البئر كان الهواء شبه منعدم. ولم يكن بإمكانني أن أرى شيئا، أخذت أبحث برجلي في الماء إلى أن تعثرت قدماي برأس آدمي، رفعت برجلي.. وتحسست عروق عنقه، فعرفت بأنه فارق الحياة. حين عثرت على الثاني كان هو الآخر قد مات، تركته لأبحث عن الثالث.. فلربما أدركته قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. كانت عروق عنقه لا تزال تنبض، ربطته بالحبل وأمرتهم أن يسحبوه، ويعيدوا الحبل لأرفع الرجلين.

حين أخرجوني من البئر، كان ولدك محمد وأخوه أحمد ممددين إلى جانب فوهة البئر. وكان الرجال يركبون أخاك (علي) في إحدى السيارات.. ويهرعون به إلى المستشفى. وفي سيارة أخرى أركبوا ولديك، في المستشفى تأكدوا بأنهما فارقا الحياة كما أخبرتهم.

ربما كانا يحاولان إخراج لبتك المضئمة ورميها في الظلام.. فسقطا. وربما كانا يحاولان

إعادة مياه البئر. لكن بعد أن فات الأوان. ذهب ولداك. وبقي علي. عيناه تشبهان عينيك. أتذكرك كلما نظرت إليهما»^(٣١).

يعد البئر متخيل هذه الصورة الفضائية، ويعني هذا أن الفضاء قد يتحول إلى صورة بلاغية سردية، حينما يكون بؤرة محورية داخل النسيج القصصي تحببكا وتخطيبا وتخبيلا.

الصورة السينارستية:

تستند الصورة السردية السينارستية إلى توظيف مقومات السيناريو السينمائي، وذلك بتحويل المقاطع السردية إلى صور حركية بصرية، أو تحويلها إلى إرشادات ركحية درامية قابلة للتشخيص المرئي، أو قابلة لتحويلها إلى لقطات سينمائية متحركة؛ كما يظهر ذلك واضحا في قصة: «حفلة تنكر» للقاصة السعودية شمس علي: «فتح عينيه.. بإدركه صوت ناعم بالقول: الحمد لله على سلامتك».

أجال النظر في أرجاء الغرفة، البياض يحيطه من كل مكان.. الجدران.. الستائر.. الأبواب.. السرير.. الأغطية.. هل أنا في حلم؟

بدت مستغرقة في قراءة تقريره الطبي عندما تأملها مليا، ومن ثم، رفع صوته، عفوا.. لو سمحت.. هل لي بطلب؟ أدارت رأسها نحوه، وبحركة لا تخلو من رشاقة، أسرع بدس ميزان الحرارة تحت لسانه متممة: «دعني أقيس حرارتك أولا، ومن ثم أحضر لك ما تريد»^(٣٢).

من يتأمل هذه الصور السردية داخل هذا المقطع القصصي، فيلاحظ بأنّها قد صيغت بروية بصرية مرئية، وذلك من خلال تتابع الأفعال في شكل صور حركية ديناميكية، تبين الإطار العام أو الجو الذي ستجري فيه أحداث القصة. ومن هنا، فصور المقطع يغلب عليها الطابع السينارستي

الأقرب إلى السينما والدراما، من اقترابها إلى الأدب ذي الطابع اللغوي والوصفي والتجريدي.

تقويم وتوجيه:

يلاحظ أن القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية توظف على غرار القصص العربية الأخرى مجموعة من الصور البلاغية السردية. بيد أن أهم الصور الموظفة تلك الصور التي تعتمد عليها بلاغة الشعر، مثل: صورة التشبيه، وصورة الاستعارة، وصورة الكناية، وصورة المجاز المرسل، وصورة الرمز، والصورة الميثية. زد على ذلك الصورة الوصفية، والصورة الفضائية، وصورة الشخصية، والصورة الحديثة... لكنها في حاجة ماسة إلى تشغيل صور سردية أخرى للاهتمام بها بطريقة من الطرائق، كالصورة الميتاسردية، وصورة التضمين، والصورة الأيقونية، والصورة السيميائية، والصورة الفانتاستيكية، والصورة الحلمية، والصورة البصرية... ويعني هذا أن القصة القصيرة السعودية ما تزال في عمومها قصة كلاسيكية تقليدية تحببكا وتخطيبا ورؤية، وهي في حاجة إلى تنويع صورها السردية وأنماطها التعبيرية، وسجلاتها الكلامية، وتجريب قوالب أخرى؛ إما ذات طابع تأصيلي تراثي، وإما ذات طابع غربي حديث. ولن يتم ذلك فعلا إلا من خلال الاطلاع على الموروث البلاغي العربي من جهة، والانفتاح على البلاغة الغربية الجديدة من جهة أخرى. ويلاحظ كذلك أن كثيرا من القصص النسائية ليست قصصا سردية بالمفهوم الحقيقي للقصة؛ لأنها تسقط في الإنشائية، والذاتية الانفعالية، والانسحاب الشعاعي، والاقتراب من أدب الخواطر من ناحية، أو من أدب الرسائل من ناحية أخرى. ومن ثم، تهيمن على هذه الكتابات ما يسمى بصورة التذويت القائمة على الانفعال الوجداني، واستبطان الذات والكيان الداخلي.

الصورة السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية؛ تحبيكا وتخطيبا وتشكيلا. ومن ثم، تتأرجح الصور السردية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية، وذلك على مستوى التوظيف والاستثمار والإبداع، بين ثبات الأشكال التصويرية من جهة، والبحث عن المستجد من الصور البلاغية تجريبيا وتحديثا وتجديدا من جهة أخرى، وبالضبط من خلال الانفتاح على مستجدات النقد العربي الحديث والمعاصر تارة، والاستفادة من الموروث السردى العربى القديم تارة أخرى. ولكن القصة القصيرة السعودية في عمومها الفني والجمالي ما تزال في حاجة ماسة إلى التطوير، والتجريب، والتنويع، والتحديث على مستوى بلاغة الصورة السردية، وذلك إن حكيا. وإن خطابا، وإن خيالا، وإن رؤية.

وعليه، أدعو كتاب القصة السعوديين ذكورا وإناثا إلى استخدام صور سردية أكثر حداثة وتجريبا وعمقا، وذلك بتنويع الأشكال والسجلات والقوالب الفنية والجمالية، مع استلهاهم صور السرد العربى القديم، من جهة، واسترفاد صور البلاغة العربية الجديدة، من جهة ثانية، وتمثل آراء نظرية ميخائيل باختين البوليفونية في مجال تشكيل الصور السردية لغة وأسلوبا، من جهة ثالثة.

تركيب:

تلكم إذا نظرة مختصرة حول مفهوم الصورة السردية بكل أبعادها البلاغية، وملامحها القصصية. ومقاصدها التداولية، وذلك بالمقارنة مع الصورة الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتلكم كذلك نظرة مقتضبة حول أهم أشكال بلاغة

- (١) طاهر الزارعي: زيد وثمة أقفال معلقة، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ١١.
- (٢) طاهر الزارعي: زيد وثمة أقفال معلقة، ص: ١١.
- (٣) طاهر الزارعي: نفسه، ص: ١١.
- (٤) طاهر الزارعي: نفسه، ص: ١١.
- (٥) طاهر الزارعي: نفسه، ص: ١٢.
- (٦) فهد الخليوي: مساء مختلف، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م، ص: ٦٠.
- (٧) فهد الخليوي: نفسه، ص: ٦٠.
- (٨) فهد الخليوي: نفسه، ص: ٦٥.
- (٩) فهد الخليوي: نفسه، ص: ٦٥.
- (١٠) محمد البشير: عبق النافذة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، النمام، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٨هـ، ص: ٣٥.
- (١١) فهد المصباح: (الباب في مهمة خاصة)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٣، ربيع ١٤٣٠هـ الموافق لسنة ٢٠٠٩م، ص: ٤٦.
- (١٢) خالد المرضي الغامدي: ضيف العتمة، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ١٠٠.
- (١٣) جهمان الكرت: (حل الخريف)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ١٧، صيف ٢٠٠٧م/ ١٤٢٨هـ، ص: ٣٥.
- (١٤) سعيد بن عبد الله الدوسري: (ومضات...)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ١٧، صيف ٢٠٠٧م/ ١٤٢٨هـ، ص: ٣٦.
- (١٥) نورة عبد الله السفر: (اجتياح)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٣٤، شتاء ٢٠١٢م/ ١٤٣٣هـ، ص: ٧٤.
- (١٦) ليلى الحربي: (نبول وردة)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٣٣، السنة ٢٠١١م/ ١٤٣٢هـ، ص: ٧٧.
- (١٧) مريم محمد اللحيد: (قصتان)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٣٣، السنة ٢٠١١م/ ١٤٣٢هـ، ص: ٧٥.
- (١٨) ملاك الخالدي: (أكبر من الجرح)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص: ٧١.
- (١٩) ضيف فهد: (نمل الكلمات)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٦، ٢٠١٠م، ١٤٣١هـ، ص: ٤٨.
- (٢٠) ناصر بن محمد العمري: (مفلق بإحكام)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٦، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص: ٥٣.
- (٢١) زكريا العباد: (البئر)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص: ٧٧.
- (٢٢) شمس علي: (حفلة تتكرر...)، مجلة الجوية، السعودية، العدد: ٢٩، السنة ٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ، ص: ٧٥.

القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية في عصر الرواية

■ عبدالرحمن الدرعان- من السعودية

أود قبل مقارنة الموضوع، الإشارة إلى أكثر من مسألة:

الأولى: أن الباعث لهذا السؤال مهما كانت درجة شريعته هو القلق على مستقبل القصة القصيرة، التي لا يختلف اثنان على انحسارها، إزاء الرواية، وهو قلق يظهر في الغالب على هيئة استصراخ أو استنهاض، أو ربما نقول بلا مبالغة على هيئة رثاء مبكر لمن لم يحالفه الحظ بالصمود، غير أنه في كل حالاته يمثل لسطوة الذهنية الواحدية التي تطبع الشخصية العربية عموماً، والتي لا ترى على الأرجح إلا بعداً واحداً، ولا تستطيع استيعاب أن المساحة واسعة لاستيعاب كل الأشكال التعبيرية، من دون الحاجة إلى صراع يفرض تقويض شكل ما لحساب شكل آخر.

ومن هنا، نرى كيف تتعالى الأصوات وفقاً للمزاج النقدي بأولوية الفن الروائي مثلاً، وانطفاء فن القصة القصيرة التي كانت صدى لمقولة الناقد المصري جابر عصفور: «إن الرواية أصبحت هي ديوان العرب».

وفي بداية السبعينيات الميلادية، كان الشاعر والناقد أدونيس يراهن على زمن الشعر، ويقصد به حركة الشعر الجديد التي تبشر بمستقبل القصيدة الخارجة على مألوف البناء الكلاسيكي؛ شكلاً وبناءً ورؤياً.

وإذا ما أصغينا قليلاً، لتناهى إلى أسماعنا خارج هذا الحقل بأن ثمة من يصف عصر الميديا والفضاء السيبري والتقنية الإلكترونية وإن الفنون التعبيرية بعامه تتسبب للتاريخ والزمن المفتوح حتى حينما يطغى لسبب أو آخر

موت الرواية.

وإذا ما أصغينا قليلاً، لتناهى إلى أسماعنا خارج هذا الحقل بأن ثمة من يصف عصر الميديا والفضاء السيبري والتقنية الإلكترونية

أحدها على الآخر.

وإذا ما تتبعنا تاريخ
القصة القصيرة في
السعودية، فسوف نجد
كانت الفن الأقل حظا
لقصر عمرها في مقابل
الشعر الذي يتوفر على
تاريخ طويل، ولعدم مواكبة
النقد الأدبي الذي يساهم
في تحريكها، الأمر الذي
جعلها متخلفة وغير مؤهلة
لمناقسة الشعر منذ بداية
ازدهارها، على أيدي
مجموعة من الكتاب في
منتصف السبعينيات، الذين
كانت أصواتهم متناغمة مع

**- لا يختلف الثنائ على
انحسار القصة القصيرة
إزاء الرواية.**

**- الرهان الحقيقي يكمن في
درجة الإخلاص للفن أيا
كان نسبه.**

**- الفن الحقيقي له كل
الأزمنة.**

**- الشخصية العربية
خاضعة لسطوة الذهنية
الواحدية التي لا ترى إلا
بعداً واحداً.**

**- استيعاب كل الأشكال
التعبيرية لا يحتاج لصراع
يقوض شكل ما لحساب
آخر.**

الطريق للمكبوت الاجتماعي
ليظهر في صورة رواية،
نظرا لكونها القالب الأكثر
ملاءمة، وهكذا كان قدر
القصة القصيرة أن تكون
الشمعة التي ضاع وهجها
بين أكثر من شمس.

والآن سوف نرى أن
القصة القصيرة جدا
بدأت تتسلل كشاهد أخير
يريد إعلان وفاة القصة
القصيرة.

ويعيدا عن المراهات
واستطاق المستقبل الذي
تضج به ساحقا الثقافية كما
يحدث في سوق البصارات،

فإن الرهان الحقيقي يكمن في درجة الإخلاص
للفن أيا كان نسبه .

ولعلي حينما أطلع شغف الكتاب والشعراء

النصوص القصصية في الوطن العربي. وما أن
بدأت تحتل موقعها خلال العقود القليلة الماضية
حتى اصطدمت بالانفتاح الإلكتروني.. الذي فتح



أدونيس



جابر أنيس



عبدالله افندامي



لما تنطوي عليه من بُعد، يتعلق بالراهن الإعلامي، وبما تتطلبه السوق لا أكثر، وهي أحياناً ليست أكثر من إعادة صياغة لقصاصات من الصحف مشفوعة بمساحيق لغوية وليس أكثر، وأظن أن هذا سبب كاف حتى في حال نجاح بعضها مؤقتاً بانطفائها كقفاعة أفرزتها موجة ضالة.

وأخيراً أستطيع القول بأن الفن الحقيقي له كل الأزمنة، إن المتنبئ، وبودلير، وإدغار آلن بو، وأبو

تمام، وألف ليلة وليلة، مهما نأى الزمن بها، فإنه يظل يصقلها من جديد ((ما ينفع الناس يمكث في الأرض أما الطبول فتطمفو على جلدها زيد)).

- المقولات التي تريد القبض على التاريخ واحتكاره على فن الرواية مثلاً إنما تراهن في الوقت ذاته على موت الرواية.

- القصة القصيرة في السعودية كانت الفن الأقل حظاً، لقصر عمرها في مقابل الشعر.

- (بنات الرياضة، نساء المنكر. لا يوجد مصور في غنيزة، يوميات خادمة في الخليج، شباب الرياض)، عناوين يمكن استساغتها كتحقيقات صحفية.

والصحفيين أحياناً بالهجرة إلى حقل الرواية أُمستطيع التأكيد على أن جُل ما نزفته دور النشر لم يكن إلا من خلال استثناءات قليلة ما كان إلا حبراً على ورق (بالمعنى الحرفي للكلمة).

إنها لعبة كان الإعلام بشئ صوره هو البطل فيها، ويكفي من يستعرض بعض العناوين في سوق الرواية أنه سيكتشف بدون عناء أنها لهاث إعلامي، واقراً على سبيل المثال لا الحصر عناوين: (بنات

الرياض، نساء المنكر، لا يوجد مصور في غنيزة، يوميات خادمة في الخليج، شباب الرياض)، إنها عناوين يمكن استساغتها كتحقيقات صحفية

الاتجاهات الفنية في القصة القصيرة السعودية

■ شيمة الشمري - من السعودية

يبدو أن للقصة القصيرة قصة طويلة الفصول مع قارئها، وصورة ذلك أنها، بخلاف الرواية، تُكسر عمود السرد: فلا تقول المعنى في تفاصيله واختلاف حالاته، وإنما تكتفي بالإشارة إليه فحسب، أو تسحب من صمته، وتجربه في أرضها ملتقى بالفاظها، حاضراً فيها غائباً معاً. وبين حضور المعنى وغيباه، تُورط القصة قارئها في فعل تأويلها، وإذا تُورطه، ترتقي به من حيز الانفعال بها إلى حيز الفاعلية فيها، حتى يصير بمكانة عون من أعوان حكايتها، يحميها ويرقّب مسيرتها ويُنمّيها.

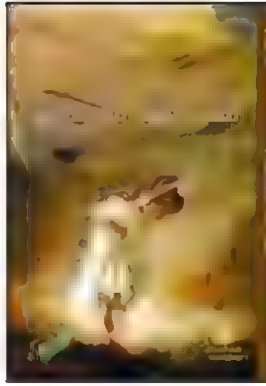
وليس من وظيفة القصة القصيرة أن تتكفل بسرد الحكايات، وأن تنوع من أفضيتها وشخصياتها وأحداثها؛ لأنها بالكاد تحكي حكايتها؛ ولكنها تقتصر في سردها، وتوجز فيه، حتى لكأنها تمتص عالم القارئ رحيقاً كثيفاً. ذلك أنها تباعث الشيء لتتصب عليه، راسمة منه الدال فيه؛ من ملمح وقول وحركة وفضاء. وفي خلال انصبابها، تعبد بالمعنى، ولا تتحمل وزر الوفاء به؛ لأنها لا تريد أن تتعنى على حرمة القارئ، في أن يتخير من وعودها ما يحقق أفق انتظاراته منها، ولا تبغى له أن يحرم من لذة الخلق؛ خلق معانيه في موازاة مع معاني الكاتب.

القصة القصيرة في السعودية من حيث بناؤها الفني ومن حيث محامليها الدلالية، وأبانوا عن سعيهم إلى الترقّي بهذا الفن السردّي مراقبي الشعرية، ونجح أغلبهم في تحقيق التناغم بين الخاص من انشغالات الواقع والعالم منها، وجاوز ما يقال في القصة إلى ما يجب أن يقال من دون ضجيج؛ فامتزج بذلك الجلي بالضمني، وتجمّلت الاستعارات برموزها؛ حتى لكانت القصة عندهم باتت بعضاً من الشعر.

وقد تنوّعت الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة السعودية بين الواقعي والاجتماعي والسياسي والذاتي والخيالي والرومانسي والرمزي. وهي اتجاهات أملت فيها ثقافة كل كاتب وطبيعة ذاقلته الفنية، وتصوراته عن وظيفة الكتابة ذاتها.

ولعل في هذه الميزات ما جعل القصة القصيرة تحتل مكاناً مرموقاً من حداث السرد، حيث كثر كتابها منذ بدايات القرن العشرين، وتعددت فيها الدراسات الساعية إلى تأصيلها في تربة الأجناس الأدبية، وتنوّعت فيها اتجاهاتها الفنية والدلالية. وهو أمرٌ نلني له صورة في القصة القصيرة بالسعودية؛ حيث شهدت انتعاشاً كمياً وفنياً، وتكشّفت عن مواهب قادرة على حكي واقعها بأساليبها، وعلى جرأة التعبير المتنوع عن هواجسها وأفكارها ورؤاها؛ تعبيراً يتجلّى فيه الفرد حملاً لانتظارات مجموعته الاجتماعية، وتتجلّى فيه المجموعة مرآة تعكس اختلاجات الأرواح في أفرادها. وعلى هذا، تنوّعت اتجاهات كتاب

ففي بُعدها الواقعي، تسعى
القصة القصيرة إلى تحقيق
وظيفة تواصلية مع كل الفئات
الاجتماعية؛ إذ تبدو كتابة
ملتصقة باليومي البسيط
والمعقد والمهمش. ويبرز هذا
الاتجاه في القصة السعودية
عند أغلب المبدعين، ومن
صور ذلك مجموعة القصص



جمعان الكرت المعنونة بـ (سطور سرورية)،
فلو بدأنا بلوحة الغلاف لوجدنا فيها انتشاراً
لأنطوان الموحية بالمأثور من المعيش اليومي
التي يُبَيَّنُّ بها توهج الأحمر، وشفافية الأصفر،
وسكينة الأزرق، وتفاؤل الأخضر، وهي أحوال
تُوصَفُ طبيعة بيئة الكاتب، وتُشَيِّبُ بأحوال
تواصله معها. ويعترف الكاتب عبر الإهداء:
(إلى قريتي التي تهجيت في وجهها أحرفي
وكلماتي)، باعتزازه بالانتماء إلى تلك البيئة،
وبالولاء لها، وبالإعتراف بفضلها عليه في
مشواره الإبداعي، فمتها تعلم الحكايات،
وإليها يبتشكوا في كثير من الارتباط
بالمكان وبالواقع الجميل. وعلى هدي من
هذا تأتي أغلب قصص جمعان الكرت..
وإن كنا نجد في بعض قصصه ما جئح منها
إلى الخيال والأسطورة تمتح منهما عجيباتها
السردية. وتتضح لنا مقدرة القصص على حياكة
نسيج الحكائي بأسلوب سردي شيق معتمداً
على كل ما هو قريب من الشرائح المجتمعية؛
بأنيا جسوره بينه وبين القارئ، عبر ملامسته
لظروف الحياة الطبيعية ولقريته ولحكايات
التراث، والموروث المتداول على ألسنة

الجدات. ولعل في آناء القصص،
وهو يتي أحداث مروياته، على
الموروث الخبري ما يزيد من
انشداد القارئ إليه والإيقاع به
في لعبة التوقع والكشف.

أما مجموعة القاصة شمس
علي (المشي فوق رمال ساخنة)
فواقعتها ممزوجة بالذاتية
وبالإيحاء معا، ولعلي لا أبالغ
إن ذكرت بالتجاوز الدلالي بين اسم الكاتبة
(شمس) وبين شمس مجموعتها القصصية التي
ألهمت تلك الرمال وجعلتها ساخنة حتى استحال
المشي عليها. فالقاصة ألهمت سردها بوهج
روحها ونفسها المسيطر على أغلب قصصها؛
لذا نلغيا تستخدم في القصة التي احتلت عنوان
المجموعة كثيرا من الأفعال المضارعة، الدالة
على حضور ذات الكاتبة في حكايتها على غرار
(يسهرني الفلق - أنزع - أنبش - أعرف...)،
ولئن اختلفت الضمائر التي استخدمتها المبدعة
في غير هذه القصة، فإننا نرى فيها تقنية
أحضرت بفضلها المبدعة كائناتها الإنسانية حتى
يجد كل كائن/قارئ شيئاً منه في أرض السرد،
فيتجذب إليها من دون خشية التواري خلف
ضباب الحرف الذي يجعلنا أكثر فتنة بالنص
وأكثر شغفا بمتابعته.

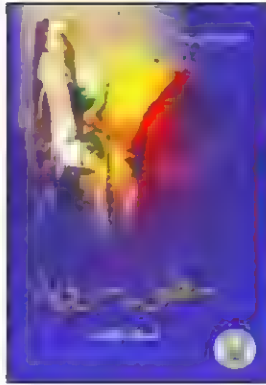
وتظهر الرمزية في تماهي الذات الموجوعة
مع ما حولها في أغلب نصوص (قصص صغيرة)
للقاص جبير المليحان، فهو كاتب يبت بالفكرة،
ويحللها، ويفككها، ويمزجها بشعوره، ويلبسها حلة
من اللغة زاهية لتبوح بدلالاتها الثرة، مضيئاً إليها
علامات الترفيم التي يتطلب فهمها وعيا شاملا

يتماس مع الواقعي، والملابسات النفسية التي تبرز العقل والشعور والمثيرات الاجتماعية، وتطرحها بقلب سردي شهى ومختلف، بينما نجده يمزج في مجموعته الثانية (مساء مختلف)

الاجتماعي بالرومانسي، ويتضح ذلك من خلال أغلب قصصه على غرار: حكاية من تحت الضباب، وبرود، ومساء مختلف، وتعارف حميم ومقتطفات من جنون عاشق؛ فالقاص يستمد مضامينه من الواقع، ولكنه لا يقف عند عتبات تكوينها المألوفة، بل يصهرها في قرن وعيه ويمنحها هبات جديدة.. ما يجعل موضوعاته تتقاسم مع تطور الأحداث وتغير الأحوال، فلا

يستطيع القارئ أن يتوقع لها مستقراً، إضافة إلى أن ما يزيد من انجذاب القارئ إلى كتابات فهد الخليوي هو انهيار اللغة برهيف المشاعر ورقيق الأحاسيس النابضة بالحب الذي نضاه، لأننا نخشى معه الفقد.

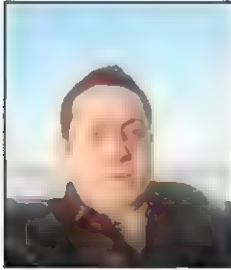
والذي نخلص إليه من هذه الورقة، هو قولنا إن القصة القصيرة في السعودية قصة أخذت تصنع لها قراءها عبر التصنيع في معاملها وفي اتجاهاتها الفنية، وهي قصة منشغلة بموروثها الثقافي انشغالاً بعناصر واقعها، ولكنه انشغال يسطح لا يغلب شكل التعبير على مادته، ولا ينتصر للذات إلا متى كانت متألقة مع مجموعتها، وهي إلى ذلك قصة جريئة، لكن بحسبان.



بالفضاء النصي ودلالات توزيع الجمل فيه، وتروم أغلب قصص المبدع جبير الاتكاء على الترميز لإرسال فكرة، وطرح قضية مع السعي إلى تشريحها، ولذا تفعل ذلك تختلف في طرائق هذا التشريح، وهل الحكى إلا اختلاف دائم في طرائق استحضار العالم وتشريح مكوناته؟ ومن قصصه ما هو كشف لقناع وإبداء لرأي، ومنها ما هو مخصوص بفتح أبواب التأمل ومد جسور الخيال. والذي نميل إليه هو أن قارئ قصص جبير المليحان يستشعر أنها قصص مهمة بما حولها ومن حولها، وأن الكاتب يستدعي في كل ذلك روحاً شافية محلقة، ووعياً منفتحاً على الآخر دون مبالغة في غموض الرموز وتخائنها.

ولو تأملنا مجموعة (رياح وأجراس) للقاص فهد الخليوي لوجدناها تستند بشكل كبير إلى الإيحاء والرمزية، وهو لا يستخدم الرمز الذي يخطفك إلى عوالم مبهم ومغلقة، بل يدفعك برمزه وإشارات له لتكشف معه وتستدل على شيء متوارى، وهو ما يتطلب التأمل والتمعن؛ فيستعير الطيور والظلام والصقور والغزال والغوة وسيد الأرض ويحولها إلى رموز شفيفة حبل بالالإشارات والعلامات التي تدل على طريق الوصول إلى الفكرة والمراد منها.

وتتجلى في قصص الخليوي خاصية الوعي بالأشياء، والثراء الفكري واستخدام الرمز بشكل



واقع وآفاق القصة القصيرة في السعودية

■ عمران عز الدين - من سوريا

استهلال:

لا يمكن الحديث عن فن أدبي في بلد ما بمعزل عن سائر الفنون والأجناس الإبداعية الأخرى، حتى ولو كان ذلك الفن مستقلاً وقائماً بذاته، أو في ذروة انتمائه. فأحكام القيمة تنبني استكشافاً ومقاربة على حساب الكل لا الجزء. هكذا، كما يخيّل لي يتم تناول التجربة الأدبية في بلد ما، وعليه بعامّة.. فالحديث عن الأدب السعودي، والقصة القصيرة فيها بخاصة، حديث له ما له، وعليه ما عليه. وهو حديث لن نوفيه يقيناً حقه في هذه الورقة، إن إحاطة وإن تنظيراً. كونه يستحق الوقوف عنده مطوّلاً، لتناول نقاط الفريدة والتجاوز فيه؛ انطلاقاً من خصائصه ومزاياه الفنية، الجمالية والرؤيوية والشكلية والموضوعية على حد سواء.

إنصافاً للتاريخ:

هو: «الشخص الذي يسرد القصص بجميع أنواعها من قصيرة، وطويلة، وواقعية، وأسطورية، وشعرية، ونثرية، وشفوية، وكتابية. وهو مصطلح عام يميز عن المصطلحات الخاصة كالمؤلف الروائي أو مثشد الملاحم مثلاً أو غير ذلك».

والقصة القصيرة بحسب المرجع ذاته هي التي: «تروي خبراً، وليس كل خبر قصة ما لم تتوافر فيه خصائص معينة.. أولها أن يكون له أثر أو معنى كلي، أي أن تتصل تفاصيله أو أجزاءه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها أثرٌ أو معنى كلي... ويجب أن تقوم الأحداث والشخصيات على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، وإلا أصبحت مختلة البناء».

أما القصة لغة، فهي: «من التبع وقص الأثر، أي تتبع مساره، ورصد حركة أصعابه، والتقاط بعض أخبارهم».

خطى الأدب السعودي، الروائي منه خاصة، في العقود الثلاثة الأخيرة، خطوات جبارة ومتجاوزة على الخارطة الإبداعية العربية، وما تتويج عبده خال ورجاء عالم عن روايتيهما «ترمي بشر» و«طوق الحمام» بجائزة البوكر في نسختها العربية إلا دليلاً أو ما يشبه الدليل على النضج الروائي السعودي. هذا الأمر لن يقودنا قطعاً إلى إغفال التجربة الأدبية الثرة للدكتور غازي القصيبي، فتجربة مبدع «شقة العريّة» تجربة فريدة بكل المقاييس، وعلى النرجة ذاتها تأتي التجربة النقدية لمبدع «النقد الثقافي» الدكتور عبدالله الغذامي.

في تعريف القصة القصيرة:

القصص بحسب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبه وكامل المهندس

تطور القصة القصيرة في السعودية:

سنناقش هذا الباب من خلال التطرق للمحاور الآتية:

- القصة السعودية.. واقع وآفاق.
- حول مسألة الريادة.
- بين محمد علوان وحسن علي البطران.
- السرد أرض أنثوية.

١. القصة السعودية.. واقع وآفاق:

ينبغي الإشارة هنا إلى أمر في غاية الأهمية، وهو أن القصة القصيرة لا تعيش مازقاً، ولم تشهد قط انحساراً أو تراجعاً في السنوات الأخيرة، فهذه بدع وفتاوى سمجة وترويجية، والمقالات النوعية التي تراثي هذا الفن العظيم ما هي إلا مقالات متاجرة بالمقال الصحفي. ثمة اهتمام بالفن الروائي، وهو السائد حالياً، لكنه اهتمام مبالغ فيه، مع تسليمنا المطلق بوجود بعض الطفرات والأعمال الروائية المتجاوزة هنا وهناك، لكن الأمر مختلف مع القصة القصيرة، فهذا الفن وكما يعلم القاصي والداني مغبون إعلامياً. إنه إذًا، التغيير المرحلي، وأسس هذا التغيير، شرطه الأوحـد، أن تشيخ ريمًا بعض الفنون، تُهمش وتقصى، لتصل إلى الذروة فنون أخرى. هذا هو حال ثقافتنا العصرية، الإعلام له دور، وسطوة كبيرة، ثم إن الأدلجة والمكاسب (المافيوية) في الساحة الأدبية لا تقلان أهمية، لما تمتلكانه من عناصر شد وجذب، في تخندق الكُتّاب، واستنفارهم، للظفر بجائزة ما، باتت تشكل وللأسف هاجساً فاق هاجس الإبداع لديهم!

وعن القصة القصيرة في السعودية، يمكنني الإدلاء برأيي بكل إنصاف ومن دون محاباة، من

خلال قراءتي لقصص كل من: الدكتور غازي القصيبي ومحمد علوان وعبد خال وجبير المليحان وفهد العتيق وحسن علي البطران.

تكمّن أهمية القصة السعودية منذ حقبة ريادتها في السبعينيات وحتى الآن في إخلاصها الشديد لعنصر الحكاية والتكنيك السردي، وفي انفتاحها المفصلي المتواصل على التجديد الفني، المنفتح بدوره على روح القص، والذي ينأى بنفسه عن الابتذال اللغوي والحشو الحكائي للذين لا طائل من ورائهما. ناهيك عن كسر النمطية والتمرد على الأطر التقليدية. فضلاً عن تناولها، وبنظرة عصرية، لمواضيع موعلة في المحلية، حياتية واجتماعية ومفصلية من صلب الواقع السعودي؛ فالمحلية لم تكن في يوم من الأيام عيباً، المحلية نقلت نجيب محفوظ، الذي أبدع في وصف الحارة المصرية الشعبية، إلى مصاف العالمية عندما منحته جائزة نوبل سنة ١٩٨٢م عن أدبه وقصصه التي كانت تعنى بالبسطاء والمهمشين والمنكسرين. تكمّن أهميتها كذلك في الانفتاح الموظف لبعض كُتّابها على آفاق ونظريات التجريب وتحرّرها بالتالي من التعليمية والوعظية، فتحررت بذلك نصوصهم من البدوية المُحافظَة التي وسّمت مرحلة البدايات، بأن استفادت من فنيات القصة القصيرة المعاصرة، العربية والعالمية على حد سواء. هذا ما نلاحظه في قراءتنا للقصص التي تقوم بنشرها الدوريات والمجالات السعودية والعربية، وهي لهذا وذاك، قصة تتال مناسبة بعد أخرى حقها من التنظير والتعديد، إنها قصة مهجوسة بالهمّين العام والخاص، ويقضيا الإنسان الوجودية والمصرية، الوطنية والعاطفية والوجدانية والاجتماعية والأسرية، وتتوافر على

٢. حول مسألة الريادة:

تعد مجموعة «الخبز والصمت» للقاص محمد علوان من المجاميع السعودية الرائدة، ومتوافرة على جُلِّ تقنيات القص وفق ما ذهب إليه الناقد يحيى حقي، ووفق ما خلص إليه لفيف من النقاد، هذا الأمر عينه أرخى تالياً بظلاله الإيجابية، وكان له أثر محمود في القصة السعودية بأن برزت في سماء أدبها أسماء قصصية مهمة، ثم تقف موقف المتفرج فقط على ما حققه جيل الرواد، بل واصلوا، وبدأ برومئوس، المسيرة بالفرادة ذاتها؛ فسطروا إبداعاً فاق في كثير من الأحيان إبداع جيل الرواد ذاته. ففي سبعينيات القرن المنصرم برزت إضافة إلى اسم القاص محمد علوان أسماء كلٌّ من: حسين علي حسين في مجموعته «الرحيل» وعبدالعزیز بشري في مجموعته «موت على الماء» وعبد الله السايير في مجموعته «مكعبات من الرطوبة». ولم يقتصر جيل الرواد على سبعينيات القرن المنصرم.. بل برزت في حقبة الثمانينيات مجاميع قصصية ملهمة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: «حكاية الصبي الذي رأى الموت» لـ عديد الحريش، و«احتمال وارد» لـ خالد الصمت. ثم قرأنا بعد ذلك لكل من: فهد العتيق في «أظافر صغيرة جداً» وحسن علي البطران في «نزف من تحت الرمال».

يذكر أن أول مجموعة قصصية سعودية تعود للكاتب أحمد عبدالغفور عطار.

٣. بين محمد علوان وحسن علي البطران:

لسنا في هذا المقال، ومن خلال هذا العنوان الفرعي في وارد المقارنة بين القاصين، لكننا، وبنظرة متأنية وفاحصة، سنتلمس من خلال

أركان القص وعناصره، قصة لا تكتفي بطرح القضايا المؤرقة، والمشاكل المصيرية العالقة فقط، بل تتصدى بحسبها للحلول الناجعة، بقالب فني راق، ولغة سليمة مشذبة.

الملفت أيضاً في القصة السعودية أنها لم تكتف بالاستفادة فقط، بل سرعان ما حفرت عميقاً في المدونة السردية العربية، ونجحت إلى حد ما في التلمص من مقص الرقيب، بالاتكاء على الرمز أحياناً، وأنسنة الحيوان والجماد، استناداً لضرورات ومقتضيات الحبكة القصصية في أحيان أخرى، فكانت في الأغلب الأعم قصصاً مكثفة، بعيدة عن الوعظية والتعليمية والمباشرة والتقريرية والحشو والرتابة التي توسم بها كما أسلفنا سابقاً مراحل البدايات عادة لأي فن من الفنون في أي بلد من البلاد. وكسائر المجتمعات العربية التي تشهد انقسامات أو اتجاهات أدبية هنا أو هناك، انقسم القاصون السعوديون بدورهم إلى فرق أو مذاهب مختلفة:

فريق جنح للتغريب والتجريب، من خلال تقليده لكِبَار كُتَّاب القصة في العالم. وقد قدم بعضهم أدباً أو قصصاً بالونية.. فكان ذوي قصصهم فرقة باهتة؛ لأنهم كسروا العمود الفقري للقصة وهو الحكاية، بأن قدموا للقارئ سطوراً هلامية وغائمة وفضفاضة.

فريق أوغل في الاستعراض، وكان همه الأُوحد المغالاة في خرق التابوهات والخطوط الحمراء «الدين الجنس السياسة»، وكان من شأن تلك التابوهات وحدها أن تصنع أدباً عظيماً!

وفريق شُغِلَ بالجانب الإبداعي المحض فقدم قصصاً فريدة ومستوفية.

أحبك. يدها تعصر بيده.. تردف قائلة: فما الذي يقلقك؟ يمتص سيجارته: خائف.. يأتيه السؤال وجلاً مرتبكاً: من ماذا؟

ينتشر الصمت فلا جواب.. تسحب سيجارته من بين أصابعه.. تضعها أمامها بشكل يتيح لكليهما رؤية احتراقها.. عيناه بدهشة: أتعين أننا نشبه هذه اللقافة؟ تهيدة صادقة تهزها: نعم. الفارق بيننا وبينها أنها لا تدرك معنى احتراقها.. أما نحن فنعرف ذلك. وهذا ما يجعلنا نفكر في النهاية.. ونظل نفكر.. ونفكر.. وفجأة تنتهي الحياة. في باطن كفها زرع قبلة.. والتقت العيون حيث النار في المدفأة أصبحت رماداً.. من مدونة محمد علوان على النت.

بينما نقرأ لـ حسن علي البطران في قصته «صور من عقيدة»:

«استلقت تحت ظل شجرة.. سقط ذرق العصفور على بطنها.. مسحت به كامل جسدها..! بعد شهر، ظهرت عليها علامات الحمل.. اعتقاد قديم تجلى فيها.. نذرت ألا تحبس عصفوراً».

من مجموعته: ماء البحر لا يخلو من ملح.

ففي هاتين القصتين تتوافر سائر عناصر القصة، وهي: الرؤية، الموضوع، الشخصية، البناء، الأسلوب الفني، ناهيك عن اللغة التي انطوت على قدر كبير من التكتيف والشاعرية.

٤. السرد أرض أنثوية:

هذا العنوان الفرعي هو العنوان ذاته لـ مقال للقاصة أميمة الخميس، إذ خلصت فيه القاصة إلى أن السرد: «أرض أنثوية، فالعمل الإبداعي بحاجة إلى تلك الروح المخلصة المتبذلة، والحدب الذي لا يكون إلا لأنثى تعي تماماً

قراءة منتوجهما الروح الفنية التي سادت مؤخراً القصة السعودية، والتي اختزلت بحسبنا أعقد القضايا في ومضة قصصية صاعقة كما يفعل البطران في قصصه القصيرة جداً.

محمد علوان كتب أيضاً القصة القصيرة جداً بطريقة مدهشة، لكنه كان يسهب في بعض من قصصه في ذكر التفاصيل لدرجة الحشو، كانت نصوصه القصيرة جداً طويلة على نحو ما، في حين لا تتجاوز نصوص البطران المئة كلمة في حدودها القصوى.

ماذا يعني ذلك؟ إنه يعني أن القصة السعودية تطورت لدرجة اختصار القصة القصيرة ذاتها في عبارة.

سنطرح هذين المثالين لقصة لـ محمد علوان، وأخرى لـ حسن علي البطران، مع تأكيدنا مرة أخرى أننا لا نعقد مقارنة أو ما شابه، بل ما يهمنا من طرح المثالين استجلاء وتبيان جُلِّ مقومات القصة التي تتوافر في قصصهما، وهو أمر يعكس التطور في القصة السعودية الذي نحن بصددده في هذا المقال.

نقرأ في مجموعة «الخبز والصمت» لـ محمد علوان القصة التالية:

«بجانبيه التصقت.. وكانت الريح تصفق بالنافذة فازدادت اقتراباً. النار أمامه بدأت مسيرتها إلى النهاية.. يدها في عمى القطط الصغيرة تبحث عن يده.. وجدتها. احتوتها. بيدها ضغطتها.. جعلت أصابعها تتخلل أصابعه مرات.. ومرات.. عيناها ترحل باحثة عن عينيها.

شبه مستلق، والسيجارة تومض بين حين وآخر.. بعيد عنها كل البعد.. قريب منها كل القرب.. عيناها في صمت ناطق، تقول لعينيها:

قدسية فعل الخلق وتخلق الحياة، حيث لا مجال للتأخير والتلكؤ والمساومة بجانب مهد صغير جائع، العناية الفائقة بالتفاصيل والمقادير المقدسة، أهمية الوقت والتوقيت وتنضيد الأشياء في أماكنها، لأنها وحدها التي ستحفظ قافلة المسيرة الإنسانية بتمام تفاصيلها».

نعم.. القاصة السعودية كان لها دور في هذا التطور جنباً إلى جنب مع القاص السعودي؛ فها هي فوزية البكر التي قدمت لقصتها «حياة من ورق» في سبعينيات القرن الماضي قائلة: «أنا المرأة التي لا تملك من اتساع عالمها غير أن تقف في الخفاء على أصابع قدميها لتتنظر إلى العالم من خلال فتحات النافذة الصغيرة». لتشهد حقبة السبعينيات ذاتها أسماء قاصات بارزات مثل: هند صالح باغفار وحصاة التويجري وعهود الشبل. أما في الثمانينيات فبرزت أسماء: خيرية السقاف في مجموعتها «أن تبجر نحو الأبعاد»، ولطفة السالم في «الزحف الأبيض»، ونجوى هاشم في «السفر في ليل الأحزان»، وشريفة الشملان في «منتهى الهدوء»، ومريم الغامدي في «أحبك ولكن». وفي التسعينيات حتى الوقت الحالي ثمة أسماء بارزة تصدرت المشهد القصصي السعودي والعربي على حد سواء، ومنها: أميمة الخميس، بدرية البشر، هيام المنفلح، أمل الفاران، هناء حجازي، أمل زاهد، شمس علي، تركية العمري، وهيفاء الفريح.

يذكر أن أول مجموعة قصصية تعود لستينيات القرن المنصرم على يد القاصة نجاة خياط، وكانت موسومة بـ«مخاض الصمت» سنة ١٩٦٦م.

* كاتب من سوريا.

القاصة السعودية حفرت عميقاً في هذا الفن، ليس همساً، بل إبداعاً وتنظيراً، فكان صدى همسها إبداعاً منقطع النظير؛ لكنها لجأت كآية قاصة في أية دولة عربية أخرى إلى الأسلوب الرمزي تعبيراً عن رؤيتها القصصية؛ وهذا التقاف محمود يحسب لها لا عليها شرط أن يصب في رفعة الأدب وسموه. كاتبة القصة القصيرة السعودية منذ البداية وحتى الآن، وكما ترى الدكتورة أميرة علي الزهراني: «ظلت أمينة في كتابتها لشكل القصة القصيرة الذي يتكرّر في جوهره على «وحدة الشعور والانطباع» وإن بالغت في سردها على لغة التفتيت والتشظي التي تقرضها طبيعة البوح والانتبالات الشاعرية، وهما الصيغة الأبرز في شكل الأداء حتى غدت القصة القصيرة في كثير من نماذجها أشبه بمحاكمة تخضع للغة الانفعالية، وأخرى أشبه بالسيرة الذاتية التي تعرف فيها الكاتبة من اللاشعور».

الخاتمة:

يرى أرسكين كالدويل أن القصة: «حكاية خيالية لها معنى، ممتعة، بحيث تجذب انتباه القارئ، وعميقة، بحيث تعبر عن الطبيعة البشرية». بينما يقول الكاتب الانجليزي تشارلتون بأن القصة: «إن لم تصور الواقع فإنه لا يمكن أن تعد من الفن». وهكذا هي القصة السعودية، فهي وإن لم تكن خيالية بنسبة ما، لكنها قطعاً تعبر عن الطبيعة البشرية، وفق ما ذهب إليه كالدويل، كما إنها تعد فناً من الفنون لتصويرها الواقع بأدق تمصلاته وجوانبه، وفق ما خلص إليه تشارلتون، ووفق ما يرتكبه كل قاص في مشغله الأدبي من قصص ديدنها الإبداع والفرادة والتجاوز على حد سواء.



اللغة السردية في القصة السعودية

قراءة في نماذج متباينة

د. إبراهيم الدهون - من الأردن

ترجع جذور القصة إلى القدم، فهي قديمة قدم البشر، بيد أنها لم تُعرف كفن إلا في القرن التاسع عشر على الرغم مما ورد في القرآن الكريم من قصص الأنبياء والأمم الغابرة، التي تشكل أنموذجاً فريداً للأساليب الفنية والعناصر القصصية بمظاهرها وفنياتها الحديثة.

وإذا كان محمود تيمور وميخائيل نعيمة رائدين من رواد الفن القصصي، فإن عيسى صبيد، وحجته صبيد، ومحمود طاهر لا يمين ممن أرسوا دعائم هذا الفن، وسهموا في تأصيله فضلاً عن انتشاره.

استملاق الأعلى، وأما شرع هذا الفن يسطر وجوده بأقلام ثابتة تكشف تطلعات الإنسان وآراء الناس، لذا مال النص القصصي إلى إشراك المتلقي مع أخذ يفترق منه كثيراً^(١).

إن اللوح في لغة القصة القصيرة لذة تلتقي فيها تجربة الكاتب الإبداعية، وقراءة المتلقي الجديدة لتشكيل النص مرة ثانية. ومن هنا، تتجلى وظيفة اللغة السردية، من خلال فتح آفاق النص وفق خيوطه، وبعثرة لبناته الأساسية؛ لذا نجد أنفسنا إزاء ظواهر لغوية متشابهة، جاءت انساقاً مع متغيرات وتصدمات المجتمع الإنساني، رسمت طريفاً خاصاً لكل قصة، فتتوزع الأسلوب وتباين الأداء للفاصل الواحد.

والمحاولة التي أقدمها في هذه الورقة دراسة للغة السردية عند ثلاثة قاصين سعوديين، هم: عبد الرحمن السدرعان، وفهد الخليوي، وجبير المليحان، إذ تميّزت اللغة في مجموعاتهم القصصية بطابع مثقل بالمغامرة والتجريب، ومن هذه الوجهة تركّزت الدراسة على المظهرين الآتيين:

والواقع أن القصة القصيرة في المملكة شيء جديد في تاريخ الأدب السعودي؛ فهو يختلف في كثير من جوانبه عن الشعر، لكن ذلك لم يمنع أحمد السباعي وإبراهيم الناصر أن يؤصلا لهذا الفن في المملكة العربية السعودية^(٢).

وإذا تأملنا النص القصصي القصير، نلاحظ أنه ينبثق من الواقع وينغرس فيه، وينتج عن حركات دائبة متلافة - أحياناً - من شخصه، فاعلية زمانه ومكانه. وقامت بطولات الأشخاص التي رسمتها الأمكنة وأحاطت بها الأزمنة يدونهم في رسم خطوط الإنتاجية الإبداعية للفاصل في عمله.

ولو تتبعنا جهود الكتاب السعوديين في مجال القصة القصيرة، وجدناه قد برز منذ تأسيس المملكة العربية السعودية على يد الملك عبدالعزيز - طيب الله ثراه - وتساوق هذا الفن الإبداعي بحكم مرونته، ليس على المستوى الشكلي، وإنما على مستوى الرؤية التي تحيل الكتابة إلى فعل ديناميكي متحرك وفعال، فلم يعد يزخر بالزخارف اللفظية والجمال الشعري والأسطر البلاغية والتوشیحات الخطابية، ولا

١- لغة الإشارة السردية وتحفيز الذات.

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن السرد في القصة القصيرة ذو تبين مع السرد في بقية الأجناس الأدبية، وعادة يكون في القصة القصيرة مكثفاً ومركزاً، وبذا طاقة إيحائية عالية، وأبعاد إشرافية متوترة.

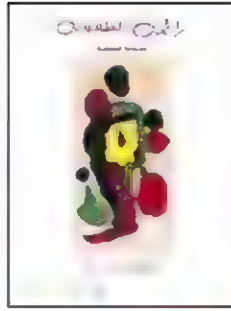
ومما لا شك فيه، أن الفاص يدخل في عالمه القصصي، وهو يعي التكثيف الغني العميق الذي يفهم عليه أحداثه السردية، ونفائيه لغته الإبداعية؛ لذا، نلاحظ دائماً أنه يلجأ إلى تحويل السياق القصصي بما يتواءم ورويته وأفكاره التي قد تتجاوز لحظاته الوجودية؛

ليُفجّر داخل النص أبداً دلالية، وطاقات إيحائية مركزة تنقل المتلقي إلى عالم له جنوره المعينة، من دون أن يحتده أو يشرع إلى سرد قصصياته.

وبالعودة إلى مجموعة عبدالرحمن الدرعان القصصية: (رائحة الطفولة)، الصادرة عن مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية عام ٢٠٠٠م، والتي ضمت أربع عشرة قصة قصيرة، وتمسرت قصة رائحة الطفولة عليها، والتي حملت المجموعة اسمها.

نلاحظ الدرعان يتكلم بضمير الغائب (هو/ الآخر)، والذي له دلالة وثيقة بارتباط الكاتب بالمجتمع، كما يعد وسيلة يستعين بها الكاتب للاستعواذ على فكر المتلقي بطريقة فنية رائعة، وضمير الغائب ينبئ عن علاقة انضمام عن التجربة الأدبية، والاتصال بالفعل البشري في آن واحد، فهو امتزاج لصوتين مركبين، يربط الإبداع بتاريخ الوجود^(١).

وقد منح ضمير الغائب في القصص الأولى: (رائحة



عبدالرحمن الدرعيان

الطفولة، العرس، ساعة الفج، ليلة الحشر، ليلة مشخنة بالدم) الخيالات.. أما القصة: (ليلة في فندق) فجاء السرد فيها من النوع الذاتي بحضور جلي ولافت للانتباه. وعليه، فإن انكاء الدرعيان على الذات الساردة أو الآخر يرسم خطوطاً تأصيلية لأفكار إنسانية وقضايا اجتماعية، غلبت عن أذهاننا إزاء سيطرة الملة علينا، نعو ما قام به المؤلف في كشفه الغطاء عن حقيفة مبيتة من كياننا، وعصر أساسي متداخل في نسيج بناء ذاتنا وفطرتنا، ألا وهو فرحة الطفولة أو طبيعة الطفولة التي تظل معنا عاقلة، ولا تشيخ مهما طالت أعمارنا وتوعدت مراحل حياتنا، واختلغت مجالات

أعمالنا.

ولا يسمى الدرعيان المتلقي، وهو في أشد حالاته العالمة في القصد والغاية من وراء هذه المجموعة، والذي حدا بالمؤلف إلى إبراز الذات الساردة للراوي في نهاية مجموعته ليحيط الثام عن الذات الحساسة، وذلك عن طريق الحديث النفسي في قصة: (رسالة)، وقد صاغها في صورة امرأة بلا اسم.. هالكة في الطرقات، لم يفهمها أحد، والأطفال يحتنون بها، والكبار يهملون أمرها، لذا ضاقت بها الحياة وأوصدت دونها الأبواب، ولعل ذلك إشارة نحو الدخول في القصة وسير أغوار مؤلفها (بطلها)، وهذا القمص يركز على هموم الفرد المتوحد المعزول، والذي اتخذ عالماً يوتوبياً يتصل بعالم الصمت المعزول.

هكذا قامت لغة الإشارة السردية عند الدرعيان، فتأثرت إلى وحدات مكثفة، وفرت من وحدتها المعزلة لتكون عالماً مصطلحياً يحفز الذات في نسيج من الفن الجميل والحساسية اللطيفة؛ وذلك لكي توقف الوعي قتيلاً بضرورة مراعاة عالم الطفولة

المضمون وفق رؤى انزياحية، وأساليب انحرافية يلعب الرمز والإشارة وحركية الزمن والمكان فيها الدور الأكبر، وقد أفضى بنا ذلك إلى قراءة البنية السردية عند الخليوي فوجدناها تتشكل وفق رؤية حديثة تنكسر فيها التعمية الحقيقتية، كما يخضع النص فيها لجديلية المفارقة والاندحاش، وتلاشي التمثيلية أو محاكاة الواقع سواء على مستوى الضمائر أو الشخصيات التي تغرض حضورها في النص القصصي التقليدي.

ولا شك أن الخليوي يقع ضمن إطار المشاكسين للأحداث وعناصر القصة وتجاوزاتها متماوجاً بين النفسي والأسطوري والفني، وهو ما يفوّه إلى تطوير فاعلية ما يضمّره من إضافة وتمييز وإبداع، نعوّقه في قصة: (ضياء ذاكرة):

«يتكيف المرء مع وحدته، ويتخلص في وهاد الصحراء من ضجيج المدن، يتحد مع رموز لا نهائية.

الانتساع، والفرغ، الرمال الناعمة الحارقة بصدها، والجيال البكماء البعيدة، أزيز الرياح، وشجيرات الشوك الدائكة التي تدمي شرايين الأقدام... يحتشد السراب الأبيض في قلب المسافة وتنتشر اللوحات الإرشادية بزرقته الباهتة على جانبي الطريق، وهي تشير إلى قرى صغيرة بعضها تحول إلى حظائر مهجورة.

ولعل أقرب شيء يمكن ملاحظته في النموذج السابق هو بنية اللغة السردية لدى الخليوي، وقدرتها كأداة قوية في تוויר النص، والسير به في عمق الأحداث، بحيث نشعر أن هذا الرصف للجمال إنما يتوحد ويشكل كلاً متكاملًا مع تجربة الكاتب. وعليه

من أول يوم لولادته، أخرج أجيالاً سالمة من آفات الانهزامية وبراهاها.

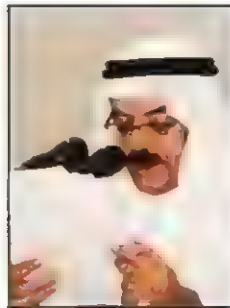
وانطلاقاً من إشارة اللغة السردية وتعميز النث، نلاحظ أن عهد الخليوي في مجموعته القصصية القصيرة: (رياح وأجراس) الصادرة عن النادي الأدبي في حائل سنة ٢٠٠٨م، يشغل بالفضايا الاجتماعية، لذا تصبح المدينة في مجهر أبطال قصصه جثة هامدة، مدينة جامدة لا حياة فيها، فمنازلها رغم لمعانها وديكوراتها المصطنعة ليست إلا أكواخاً قديمة تحوي حجرات ضيقة، ومرفوفاً غير مرتفعة، وجدراناً رطبة على وشك الانهيار.

إن انشغال التفتيات السردية القاجعة عند عهد الخليوي مرتبط بالخطاب القصصي الذي يقدم فيه سرداً مشهيداً، يسعى خلاله الفاص إلى الإمتاع والإقناع بفضايا مجتمعه، وأوجاع ملته، ومن خلال ذلك المشهد السردية يستطيع الفاص بث أفكاره وآرائه؛ لأنّ الفن في كلياته المميزة ليس

محاكاة بل خلق وإبداع، ومعايشة تخلق أبعادها، من دون أن تنسى الوظائف المنوطة به.

أقام الخليوي مجموعته القصصية على لغة سردية تجاوزت المثال؛ فهي وسيلة في توصفه للإدعاء، وليست أداة لنقل معانٍ محددة، فاستطاع التخلص من أسر المفردات الواقعية الكايح.

ومن هذا المنطلق، يكون الإبداع الحقيقتي في براعة البناء السردية لغة والسعي إلى مخالفة السائد، والمألوف؛ وبالتالي، سيعود إلى إشارة المعاني والإحالة إلى دلالات متعددة، فإشارة اللغة السردية هي الأداة التي تجعل النص يفتح على عوالم شتى تشكل



فهد الخليوي

وتقاطعاتها وذهمها عند القارئ.

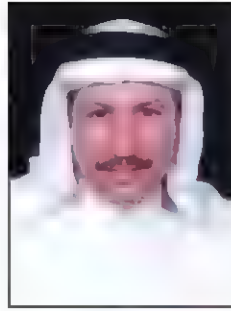
وفي نص بعفوان: (الجراد) تنمو
حركية اللغة السردية لتستوعب
ذلك المضمون الوجودي والهـم
الإنساني، فاللغة تقودنا لتعيش
في حالة من الضياع لجهلنا بزمان
ومكان القصة، فالمليحان يستعين
بسرد: (طفل) أعطاه رمزاً يحتر
الناس من أخطار، ويتباً يحذوها
في المستقبل على شاكلة زرقاء
اليمامة.

ولا شك أن القاص في قصته
الأنفة الذكر يحول أن يوسع
الدلالات من خلال حركية اللغة
السردية وتشظيها في بوتقة الخوف
والقلق الذي يصيب الإنسان بسبب
تفكيره بالمصير الوجودي، فتجد مشاهد بصرية
ترعبه.. كتحول الجراد لعقارب، والعقارب إلى
طائرات وصواريخ، نحو قوله:

«سين يدب على الأرض في هذا الزمان،
في المدينة على هيئة رجل، جسمه... مَرَبِي،
وكنت أقف أمام باب البيت، بدأت الشمس تدلهم
بالقاني لتمتص فرح اللون، أظلمت الدنيا فجأة.
انفض الرجل سين وتلفت، لم يكن هناك رابية.
بدأ يصرخ، ويشير إلى السماء بيديه:

رفعت بصري: كانت أسراب الأفاعي النالمة
تشقها، وتحوم فوق المدينة...
الأفاعي الكبيرة الطائرة...

كانت تسقط فوق رؤوسنا عنايق، كثيرة من
جراد أشبه بعقارب صفراء لامعة...
تتشظى العنايق، وتشق السور والضمير
والصبور والجسور والأرض...



جابر المليحان



فإن اللغة السردية أسهمت في كشف
الأبعاد الدرامية والمضامين الدلالية
للموضوع.

٢- حركية اللغة السردية داخل النص القصصي

لم تعد حركية الكتابة العادية
تثير المتلقي، ولم تعد الكتابة من
أجل تحقيق المتعة وحدها تتلامح مع
قارئ العدالة والمعاصرة، الذي تعدى
فهم القراءة على أنها مجرد اقتصاص
للمعاني، وسيطرة على مغازي المؤلف،
إلى كونها بناء للنص وكتابة له بشكل
جديد.

فالقاص المعاصر عندما يستخدم
اللغة السردية يستبطن عالمها، ويعيش
في مخزونها مما يلائم أفكاره وتجربته
المعاصرة وواقعه المعيش، ولهذا أدرك القاص أن
النص السردية خرج من كونه مجرد حكاية ووسيلة؛
لتحقيق متعة سريعة وتراكماً للأحداث وإسهاماً في
الوصف، ولهاذا منذ السطر الأول إلى آخره نحوه
تحقيق مفاجأة القارئ وكسر أفق انتظاره.

على هذا النحو، اتسع وعي القاص بضرورة
مشاركة المتلقي في إنتاج عوالم النص، وضرورة
استيعاب الرؤى لتفسير غموض العالم والمحيط،
وتفسير المجاهيل المهددة بالإنسان ومجتمعه، فلم
يقبل القاص أن تبقى لفته إشارات أو قضايا نافلة
لمعان سريعة، بل أراد أن يشعنها بالإيماء المولّد
لطاقات وأبعاد أكثر دلالة.

ففي مجموعة جابر المليحان القصصية: (الوجه
الذي من ماء) الصادرة عن النادي الأدبي في حائل
عام ٢٠٠٨م، يتبين لنا مدى حركة اللغة السردية داخل
النص القصصي، واشتغالها في بث إبعاءات النص

الوجدانيات المعقدة. كما تمثل آفاقاً لعوالم واسعة؛ فمن هنا، نقرأها على أنها أرضية خصبة للانطلاق السُردي لعالم ورؤى تتسم بالاتساع اللامحدود.

إنَّ الكتابة عند المليحان في لغته السُردية، إنتاج قصدي واعٍ، وناضح، إبداع يتحدّى الكلاسيكية ويتطلّع إلى أن يملأ البياض والفراغ من سرديّة اللّغة الحديثة، ولعلّ المليحان استثمر تقنيات السُرد الحديث، واستند عليها إلى الاختزال المكثّف في الصّياغة اللّغوية لحظة إنتاج نصوصه.

وهكذا، عبر لغة سرديّة منتقاة تتراوح بين التّرميز والتّكثيف، يقدّم لنا المليحان قصصه، وقد استطاع أن يستوعب مضامين ودلالات تجارب الواقع المعيش، وأن يذيعها في نصوصه القصصيّة إذابة فنيّة، تخدم الغرض الذي لأجله جاءت، والعواطف طُفقت تجيش للتضامن مع المضمون الكلي للقصّة.

لا شك أننا من خلال الكلام السّابق أمام مشهد ثقافي يطفح بالحراك السُردي، وهذا ما جعل الأعمال القصصيّة تعيش حالة النّجاح والطفرة القويّة، وفي الوقت نفسه نرى أهمية القصّة للعالم توجّهاً، فضلاً عن تأثيرها العظيم في نفوس كلّ طبقات القراء والمجتمع.

وبهذا نرى أنّ النّصّ السُردي، غدا الفنّ العالمي المنتشر، لذا يفترض لأيّ قارئ للنّصّ السُردي أن يمتلك ثقافة عالية عن جماليات النّصّ الأدبي، ومن ثمّ عليه أن يملك مقومات لغة كتابة النّصّ السُردي؛ ليستطيع أن يحتقي بأبعاد اللّغة السُردية، وأن يستوعب جماليات السُرد الفنيّة، بطريقة مباشرة، من خلال العلاقة بين اللّغة والمضمون والدلالة الحقيقيّة للتراكيب والمفردات المشكلة للنّصّ الإبداعي.

لقد ارتفع المليحان بلغته السُردية إلى أفق عالٍ، اعتمد فيه على الطاقة الإيحائيّة للمفردات، مستغلاً في ذلك كثافة اللّغة التي جعلت حركيّة السُرد تصل إلى مرتقٍ عظيم؛ وهذه التّغيرات داخل العمليّة القصصيّة أفضت إلى اهتزاز البناء الكلاسيكي للقصّة على نحو غير متوقع.

وتتجلّى حركيّة اللّغة السُردية عند المليحان في موقع آخر، أكثر حيويّة ورمزيّة، يتطلب قارئاً خبيراً بالأسطر الإبداعية؛ ليحفّز مكنونها الداخلي، ويغامر في اقتحامه ليخلص إلى إعادة حيابة النّسيج السُردي، ويتكرّر هذا بنسب لافتة للقارئ خصوصاً في نصّه القصصيّ: (الوجه الذي من ماء).

إنّ الخطوط العريضة لنصّه السّابق تظهر أنّ القاص يتخذ من حركيّة اللّغة السُردية؛ ليبرر الحسّ الرومانسي والتّواصلية مع الآخر لقلوه:

«رقص البحر بجداول من سعف ثونها؛ مطر أبيض كورق ضوء جديد يخلق لأول مرة؛ وتساقط الماء في الكفين كوجه؛ ماءٍ وديع وطري.

كان البحر...

والشّاطئ...

و... كانت الكفان تلتصقان، والذي كوجه ماء وديع: يرتعش... ويرتعث... ويرتعش، ويأخذ مظهرها بضاً كبشرة رقيقة، رقيقة، رقيقة».

وتشكّل تنقلية وتوتّب اللّغة السُردية عند المليحان ملمحاً كبيراً، في قصّته فنراه يتناول اللّغة العاديّة، ثمّ يعيد تشكّلها في بنى تركيبية مفارقة لصورتها الأولى، فرغم ارتفاع نبهة القصّة الأنفة وإيقاعها، بوصفها صورة للمجتمع الواقعي، وتجسّيداً لأفكار معيشية، إلّا أنّها تمثّل في المحصلة النهائيّة تعبيراً واسعاً في

(١) الشّنطي، محمود: الأدب العربي الحديث؛ منارسة وفنونه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ٢٠٠٨م، ط١، ص٤٠٥.

(٢) الصّبان، محمد سرور: أدب الحجاز، القاهرة، ط٢، مطبعة مصر، ١٣٧٨هـ، ص٢.

(٣) بارت، رولان: درجة الصّفّر للكتابة، ترجمة محمّد بركة، ط٢، الشركة المغربية للنّاشرين المتحدّين، الرباط، ١٩٨٥م، ص٥٣.



الشعرية في القصة القصيرة السعودية

■ حسن علي البطران - من السعودية

القصة القصيرة من أكثر الأجناس الإبداعية التي يجد فيها المتلقي متنفساً يحاكي فيه ميوله الأنبية، وهي طرد رافع يتوكل مع ذائقته، ومن أكمل المبريات التي تميزها وحدة التأثير والانطباع، ومن أفضل الأنواع التي يمكن أن تتداخل فيها الفنون، علاوة على أنها أقرب إلى القصيدة والرواية بتكثيفها وتركيزها وبنيتها المتماسكة^(١) وتنوعها، وقد يقترب تعريفها ويتقاطع في خطوط كثيرة مع الرواية، ولعلنا هنا بصدد تعريفها، أو ذكر أنواعها... ولا بصدد تتبع مراحل تطورها، بقدر ما تهمني شعريتها التي أبرزتها وجعلتها فناً قائماً بذاته... له احترامه وتقديره على المستويين الداخلي والعربي.

ولفن القصة القصيرة معنيان: عام، ويشمل بناء القصة كله بجميع موادها وعناصرها، وخاص يقف عند التعبير ومساكنه اللغوية وخصائصه اللفظية^(٢).. وهذا ما يقوينا إلى شعرية القصة القصيرة.

القصة إلى حكاية والحكاية إلى قصة، ولكن لا تحمل العمق الإبداعي نفسه، وتكون قريبة إلى الحكيم بعيداً عن الخيال الممزوج بالواقع، وفق خطة إبداعية خاصة بالقاص؛ أما في القصة القصيرة فتظهر اللغة المنقاة والمفردات الرشيدة التي تعطيها حيوية مع ما بها من شخوص وأحداث وهذا ما يعني لنا ظهور الشعرية التي تعطي عمقاً وبعداً إبداعياً وقتياً لها مع وجود مكوناتها الأساسية: كالأشخاص والمكان والزمان والأحداث؛ وهذا ما يظهر في قصص خالد اليوسف وعبد خال ولطفة السالم وعبد الحفيظ الشمري وعبد الله باخشوين وفؤاد عتقاوي وفهد العتيق وقماشة العليان وقمص كاتب هذا المقال وآخرون..

وقد مرت القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بأطوار تميزت فيها أساليبها، وتغيرت من طور إلى آخر، وكانت تأخذ في التوسع حتى أصبحت من أهم الأجناس الأدبية الإبداعية في الآونة الأخيرة؛ لاستطاعتها بصورها المختلفة وتكتيكاتها المترابطة والمتنوعة تمثيل الحياة ووصفها في شتى وجوهها، كونها إبداع يرتبط بالمجتمع دون عقبات.. ومن هنا، ندرك أنها أقرب الأجناس الإبداعية الأدبية إلى واقعنا الاجتماعي إذا تجاوزنا الرواية.. علماً أننا نصورها الأقرب وليس تمثلاً واقعنا، وندرك - ككتاب قصة - أن من المستحيل نقل الواقع كآلة تسجيل (فيديو،) أو نقل الصورة كما تنقلها آلة التصوير..

إذاً، الشعرية في القصة القصيرة كالذوب الذي تتزين به العروس... وإن الخامة التي يستخدمها

الأسلوب القصصي فن يختلف عن الحكاية التي هي ملادة من مواد القصة القصيرة، وقد تتحول

بينها، ومكونات بنية النص المكون للقصة؛ فلو نظرنا إلى عناصر القصة: الأحداث والشخصيات والأماكن والزمان، لوجدنا أن الشعرية تحتويها في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.. وقد اتضحت هذه الشعرية في التفاصيل الصغيرة للحدث الواقعي ومحاولة الإيهام بواقعية الحدث، والحدث المتخيل الذي صاغه القاص السعودي بتقنية الحلم أو الكابوس، كما قد يتداخل الواقع بأحلام اليقظة، كما عبر عن إحساسه بالافتراق والوحدة، وتشكلت البنية الشعرية لصوغ الحدث القصصي وحركته من داخل الشخصيات..

أما بالنسبة لعنصر الشخصية، فكانت الشخصيات النمطية التي انقسمت إلى تقسيمات جديدة هي: الشخصيات التي تحيل إلى مرجع واقعي له حمولة شعرية كالبهر والبيئة القروية الجنوبية، والشخصيات التي تحيل إلى مرجع تاريخي شعري، والشخصيات التي تحيل إلى حياة الطفولة. أما الشخصية الضخية فتقسم إلى الشخصية المحرومة والشخصية المنفية. وتبقى الشخصية ذات الكثافة النفسية فتقسم إلى الشخصية المأزومة نفسياً والشخصية المتناقضة والمركبة نفسياً لما لهذه الأنواع من انشائات شعرية معينة، قد تساعد في البحث عن الشعرية في عنصر الشخصيات..

أما عنصر الزمن، فقد تتضح شعرية في الحركة، فتكون الحركة والزمن يبحثان من زمن الواقع وتكثيفه في زمن القص وزمن الحلم، ثم يكون البحث في حركة الزمن المتداخلة استرجاعاً واستباقاً وتزامناً..

وفي عنصر المكان حاولت الوصول إلى شعرية عن طريق البحث في الفضاء الخارجي المحيط بالشخصيات، ومحاولة إيهام القاص للقارئ بواقعية

انقاص يحاول أن تنتهي به إلى لوحات قصصية لها سمات يستمتع بها القارئ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الشعرية القصصية، والتي حددتها الدكتورة كوثر القاضي في كتابها «شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة» صفحة ٢٨ بقولها: (... تمكنت من وضع حد لشعرية السرد في القصة السعودية القصيرة بأنها عبارة عن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية القصة الكلية ولغتها؛ فلا ينبغي البحث عن الشعرية في طريقة اختيار الكلمات فحسب، ولا في طريقة ضم بعضها إلى بعض لأجل تكوين جمل وعبارات ذات جرس وإيقاع وقافية، فالمجاز يمثل ركيزة مهمة في دراسة شعرية القصة القصيرة من خلال العلاقات الاستبدالية والاستدعائية، والقوة الإيحائية للكلمات؛ فالنص القصصي لابد أن يثير في ذهن دلالات قد تبدو متناقضة لمن عنده الإمعان فيها، يستطيع القارئ التوليف بينها)^(٦).

وحتى يتمكن القاص من التلاعب بأسلوبه وتطويع كلماته وأدواته وتكنيكات كتاباته في القصة القصيرة، ويثير في ذهن المتلقي دلالات يستطيع التوليف بينها رغم ظهورها متناقضة، عليه أن يمر بمران وتدريب وممارسة وقراءة بشكل مستمر وكبير، وأن تكون لديه ملكة في الإبداع..

بطبيعة الحال «إن وجود الشعرية في الكتابة يعد نوعاً من تداخل الأجناس الأدبية، التي تفرض الحس الشعري على النثري، حتى إن القارئ يشك في بداية أمره بأن ما هو مكتوب هو في الغالب ليس نثرياً بقدر ما هو شعري، وهو ما نستطيع أن نجده عند بعض الكتابات السعوديات في جعل الموسيقى الشعرية تكثف المعنى»^(٧).

فشعرية القصة القصيرة تكمن في بنية النص القصصي ولغته، وتداخلاتها ومدى التلاصق

المكان، كما أن الفضاء الداخلي للشخصيات يكون شعرياً عالية إضافة إلى الفضاء التخيلي وفضاء الحلم، أما الفضاء النصي أو الطباعي فقد كان عاملاً رئيساً ومهماً ساعد في تمثيل هذه الفضاءات جميعاً لدى القارئ، وذلك وفق ما أوضحتها القاضي في كتابها «شعرية السرد»^(٥).

وقد تتنوع الشعرية في القصة القصيرة من كاتب لآخر، ولكن في النهاية يشترك الجميع في نتاج قصصي تتضح به الشعرية.. ونماذج القصص القصيرة السعودية التي تتوغل فيها الشعرية كثيرة.. ففي قصة (أيام مبعثرة) لـ فؤاد عنقاوي نجد طاغية في أحداث القصة وتتابعها.. وذلك ما نلاحظه في المقاطع التالية:

((أموت كمدأ.. أموت حسرة.. أموت وفي قلبي حقد، على أبي.. على أمي.. على المجتمع..)).

وفي ورقة أخرى:

((الألم يعصف بي... الموت البطيء أشد قسوة... تعبت من انتظار النهاية.. متى تكون الخاتمة... أواه.. ربي..)).

وفي ذلك تتناغم الجمل وكأنها قطعة موسيقية، وأن الحذف والإضمار ساعدا في إيقاع موسيقيتها.

وفي قصة (موت أيوب) لعبد الله باخشوين التي يقول فيها: (أغمضت عيني بألم ولم أجب.. كنت مصدوماً غير مصدق.. يا إلهي العلي القدير.. لم كتب علي كل هذا الذي أعاني منه ٩ لِمَ أتعذب

كل هذا العذاب ١٩ أرحمني يا إلهي.. أرحمني فأنا لم أعد أقوى على المزيد.. تغريت وتعذبت.. كنت أعتقد أن عذاب الغربة قاس وأليم... وها أنذا في بيتي، بين أهلي وأحبائي.. أعاني من عذاب وغربة. لا أشد ولا أفسى.. ها هم الذين يحبونني يجلدونني بسيطا حب لا أستحقه.. ها هم الذين أحببتهم يجلدونني بسيطا البغض والإهمال والنشفي).

وهنا تظهر الشعرية بشكل واضح وجلي. فحالات الغربة والعذاب والألم لغة تتعدى الشعرية وقد صُغت هذه القصة بها.. حيث أن البطل يعاني العذاب والألم بدءاً بغرفته عن وطنه وأهله. ثم معاناته في علاقاته بأهله الذين يحبونه كثيراً وهو غير قادر على إسعادهم، وزوجته التي يحبها وهي مهملة له ولابنه. مفارقات كبيرة وتناقضات وألم وغربة وحب، تشكل مع اللغة والمفردات والأحداث المتشابهة شعرية واضحة في هذه القصة.

ولا تعني الشعرية البحث في لغة القصة فقط، بل هي تشابك وتلاحم من خلال وسائل ومكونات يستخدمها القاص في قصصه، حتى تخرج من مسارها التقليدي المعروف إلى آخر فيه منحى حركي جمالي، خارجياً وداخلياً، بعيداً عن المباشرة، فالترميز والحذف والمفارقة والإيقاعات ذات النمط المتموج في الحكمة والوصف والتصوير والتجريد والتكثيف تظهر لنا تلك شعرية الموجودة في القصة القصيرة السعودية.

١. انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير) خالد اليوسف وزارة الثقافة والإعلام

١٤٣٠هـ..

٢. في النقد والأدب د. شوقي ضيف دار المعارف بمصر.

٣/٥ شعرية السرد في القصة القصيرة كوش محمد القاضي وزارة الثقافة والإعلام ١٤٣٠هـ.

٤. الرواية النسائية السعودية.. خطاب المرأة وتشكيل السرد سامي جريدي مؤسسة الانتشار العربي / بيروت ٢٠٠٨م.



جدل التعبير بين القصة القصيرة والرواية في السعودية

■ محمد جميل أحمد - من السودان

على الرغم من أن الكتابة الروائية في السعودية حققت تجريباً لا يزال يختبر معناه في جنوى القيمة الفنية من ناحية، ومساحة الفضاء التعبيري وموضوعاته من ناحية أخرى، إلا أن هناك الكثير من الشروط التي تفرضها الكتابة الروائية لتحقيق مفهوم النموذج الإبداعي، بما يتجاوز ربما إمكانية الفضاءات المتاحة، بحكم إكراهات متعددة لجهة الشروط الذاتية والموضوعية لمفهوم الكتابة الروائية، وما تتطلبه من مقومات تتوازى مع التجربة الاجتماعية والتاريخية، كحاضنة لتلك الأعمال.

السعودي، من دون أن تكون هناك تجارب ثقيلة مكثفة تدرك جدوى القصة القصيرة في علاقتها بالرواية، بعيداً عن منطق التجاوز.

إن القصة القصيرة كُنْ حديث كان ولا يزال مرتبطاً بهويته الخاصة، ونمطه المتصل بدلالة وعيه كحالة أو موقفاً أو حياة، في سياق تجربة متخلة وقابلة للتجديد عبر تمثيلات لا مقاهية للواقع.

وعلى الرغم من أن الرواية هي الأخرى في النهاية قطعة من الحياة، تبدأ في لحظة منها وتنتهي في أخرى، عبر مساحة تعبيرية أكثر استيعاباً وشمولاً، إلا أن القصة ربما كانت تويلاً آخر لذلك الحياة في كونها مساحة ضيقة لها من الكثافة، لكنها في الوقت نفسه قد تخزن عالماً وحياة كثيفة ومضغوطة؛ وبهذا المعنى، فإن بنية القصة القصيرة قد تستجيب لتحرير الكثير من التعبيرات حيال الموضوعات الخفية أو المسكوت عنها، عبر تقنيات ومهارات تدبو في بعض الأحيان أصعب من شروط الرواية.

وقد لا يدرك بعض أن للقصة القصيرة عالمها الذي تستجيب له وتختبر معناه، بعيداً عن كونها أقل قدرة من الرواية على تأويل الأحداث وصياغة العالم المتخيل من

وفي ظل التناقضات التي تنعكس أحياناً في النسبة والتناسب بين التجربة الروائية المخارقة لبعض اشتغالاتها، كعمل فني منخرط في جدل الواقع ومنفصل به، ربما كانت القصة القصيرة بصورة ما، فضاء تعبيرياً بإمكانه تأسيس تجربة فنية مراوغة، لتحرير الكثير من التعبيرات المتصلة بهاجس الاكتالية ومشكلاتها. فبنية القصة القصيرة - بطبيعتها القائمة على التكتيف والاختزال - تنطوي على قنرات فنية متجددة، ولها قابلية للتجاوز في الوقت نفسه لأن تكون تجربة مكتملة ومعبرة عن معناها، عبر اشتغالاتها في موضوعات الكثافة، والتي يمكن من خلالها أن تتجزأ نجاحاً ربما يفوق تجربة الرواية.

فإمكان القصة القصيرة لثاقية نوعها الذي يتقاطع كثيراً مع لجة النص الذي في الرواية، أن تقدم عنواناً مهماً، وريادة فضاء مختلف من حيث فلسفته، فني ظل الهوس بالكثافة الروائية، ظن البعض أن ثمة علاقة تتجاوز بين القصة والرواية، من دون أن يدرك أن طبيعة العلاقة في الأجناس الأدبية هي التوازي.

والحال أن التجريب الكتلبي في القصة القصيرة أصبح ظلًا مغموراً في عمرة الاحتفاء بالرواية في المشهد

القصة القصيرة كجنس أدبي له حيثياته القوية والمستقلة في التعبير عن الواقع، لم يأخذ حقه كالرواية مثلاً.

وحيال واقع متحرك، بفعل تحولات كثيفة ومتلاحقة كواقع المجتمع السعودي لا سيما في ظل ثورة المعلومات والاتصالات، فإن الكثير من حيثيات ذلك الواقع تتصل بطبيعة الحياة التي يعيشها المجتمع السعودي. وهي حياة في مسارها انعام على تماس مع الكثير من طفرات التكنولوجيا في استخداماتها المتعددة والحديثة، كما أن تلك الحياة تختبر تحولات متعددة في موازاة التغير السريع، بحيث تفرض على الإبداع القصصي مناخات مختلفة. ومن هنا، ربما كانت القصة القصيرة فنا موازيا لإيقاع الحياة السريع بشكل جديد، وخياراً إبداعياً يعاد إنتاجه لا بحساباته تجديداً لمطابقة القصة القصيرة الكلاسيكية وموضوعاتها المرتبطة بها، في سياق مجتمع ما قبل الطفرة في السعودية، أو تلك المجتمعات العربية الأخرى، وإنما كرهان حدائي ومعادل موضوعي لإيقاع ذلك المجتمع من ناحية، وكمساحة مضغوطة ومراوغة لقول ما لا يمكن قوله، إلا بطريقة مكثفة ومتعددة في القراءة والتأويل.

ربما كان من المهم جداً إدراك الحيثية الخاصة للقصة القصيرة، وإطراح ذلك التأويل الذي يدرجها، عرفاً، في حيز تمهيدي للكتابة الروائية. فالقصة القصيرة بخصائصها المختلفة حيال معنى الكتابة، هي في حقيقة الأمر اختبار مستقل لكتابة التجربة الحياتية ضمن نسقها الخاص. ولأسف.. حتى اليوم لا تكاد تقع على تيار في الكتابة السعودية استطاع أن يراكم جماليات خاصة ومستقلة لفن القصة القصيرة، في موازاة الزخم الذي تشهده الرواية السعودية.

ذلك أن ثمة من يعتقد أن القصة القصيرة ربما كانت تمريناً للرواية، فيجعل ذلك الفن الجميل، كما لو أنه لا يملك تعريفاً خاصاً به في سجل الكتابة الإبداعية السعودية.

هذا بالطبع لا يعني أن ثمة اهتمامات مستقلة تعي الدور

المختلف للقصة القصيرة في السعودية.. كأساس لكتابة متفردة وغير قابلة للقسمة على أي فن آخر، سواء أكان هذا الفن روائياً أم شعرياً، لكن من المهم أيضاً تعميق مجرى النظر إلى القصة القصيرة بوصفها فنا حاضناً لتجارب إبداعية تأخذ مقاربتها للواقع والمجتمع عبر تقنيات ذلك الفن وذاتيته، لتتجاوز به تصورات شائعة حيال فنونه المركبة على خلق معالمة الخاصة في موازاة عالم الرواية.

ومن المفارقات الدالة على فريدة القصة القصيرة، هو أن القاص المصري المتميز يوسف إدريس كان من أبرز الذين كتبوا في هذا الفن عربياً، وكانت قصصه القصيرة تمتلك عمقا فريداً وذاتية مستقلة لها تأثيرها القوي في المتلقي.. إلى درجة أن الأستاذ يوسف إدريس حين كتب الرواية، بدت رواياته أقل فريدة وعمقا وجمالاً من قصصه القصيرة البديعة.

قد لا يدرك كثيرون أن الكاتب الأرجنتيني العالمي خورخي لويس بورخيس بنى شهرته العالمية تلك على فن القصة القصيرة، إضافة إلى العديد من كتاب القصة القصيرة الكبار في العالم.

إن مسار القصة القصيرة في السعودية ربما احتاج إلى كتابات نقدية مكثفة.. تعيد إلى هذا الفن رهانته المستقل في التجريب، وتفك ارتباطه المتصل في أذهان البعض كميدان تمهيدي لكتابة الرواية.

ربما أمكن لهذا الفن الذي يجاور ثيمة الرواية في مشترك القص، أن يستعيد رهاناً جديداً في إعادة تركيب التجارب الإبداعية في الواقع الاجتماعي السعودي برؤية حديثة، لها القدرة على إنتاج مدونة قصصية على أيدي كتاب يخلصون له، ويختبرون من خلاله استبطان الحياة بكل تعقيداتها من دون الوقوع في ذلك الإحساس الذي يجعل من تجاربهم في القصة القصيرة كما لو كانت محطات قصيرة في انتظار اللحاق بقطار الرواية.

ثمة زوايا مختلفة للفن حين يقارب الواقع منها: زاوية القصة القصيرة.

«التوليد والتلقي»

في حاضر القصة القصيرة ومستقبلها

■ ملاك الخالدي - من السعودية

يبدو أن القصة القصيرة السعودية، التي بلغت ذروة امتدادها على مستوى النشر والانتشار، لم تنزل في مرحلة المخاض.. حيث أن حالتي التوليد والتلقي يعوزهما الوعي الكافي؛ وهذا ما أدى إلى ظهور العديد من الإشكاليات التي تكتنف راهن القصة السعودية. فهذه الطفرة الإنتاجية (و لا أقول الإبداعية.. فهي ليست كذلك في كل حالاتها) أدت إلى هزال مساحة عريضة على مستوى التقنيات السردية واللغة والفكرة، ولعلها كانت نتيجة الدخول المفاجئ للقصة كفنٍ مستجلبٍ حديثٍ للمساحة العربية عموماً، والسعودية على وجه التحديد.. بما يميزها من ذلك التلامس المباشر مع المساحة الاجتماعية، إضافة إلى الانبساط اللغوي وانفتاحه على اللهجات الدارجة بشكلٍ نسبي. على خلاف ما يكتنف الشعر العربي العتيق، وما يحفل به من ثبات وأطر عصبية على الفك أو التجاوز رغم المحاولات الانفتاحية التي جاءت في القرن العشرين، لذا، كان فن القصة أرضاً خصبة جاذبة للأنفعال الإنساني الذي يُسرّج بوحاً قصصياً، وللتفاعل الذي هو المساحة البشرية التي تناولت هذا البوح بكثير من التعاطف والانبهار، ما أفرز لنا نصوصاً غير مكتملة، ورؤية جماهيرية غير متكاملة على مستوى الموضوعية والإحاطة بالمعايير الفنية ولعل أبرز الأسباب التي هيأت لذلك ما يلي:

١. غياب القصة بمفهومها الإبداعي الخلاق عن الثقافة المجتمعية نتيجة لغيابها عن المساحة التعليمية التقليدية، التي ما تزال تملأ الكتب المدرسية بالمقامات والخطب العصماء، التي نأت بشكلٍ كبير وحاد عن الواقع الحياتي الاجتماعي والفكري واللغوي لهذا الجيل؛ ما جعل القصة بمفهومها الحديث حكراً على خاصة المتقنين، إذ تكونت تلك الصورة الحقيقية الواعية للقصة لديهم عن طريق المطالعة الحرة الحثيثة، والتفاعل الثقافي الخلاق الجاد؛ ومن هنا، ظهرت الفئة النخبوية الضليعة، والجمهور الغائب عن النص الحقيقي!

٢. انخراط دور النشر في الأهداف الريعية بعيداً عن الاهتمام بجودة المنشور، بدعوى النشر للأقلام الشبابية أو المتحفزة في سبيل تطويرها، حيثُ جاء بالكثير من المجموعات القصصية الباهتة، المكتنزة بالضعف والركاكة، التي ملأت رفوف المكتبات دون أن تثريها.

٣. الانفتاح الإلكتروني وانسياق القارئ نحو القصص التي تُنشر في المواقع غير المتخصصة، كنوع من الفضفضة دون مزيد من المراجعة والتتقيق، بل قد يأتي بعض منها باللهجات الدارجة، ما أدى على توهين صورة القصة، وترسيخ هذا النموذج الواهن في ذهنية القارئ.. لتكون هي القصة المبتغاة والمثال.

٤. الأطر النسقية التي تكتنف العقل والرؤية والآليات، وهذا بلا شك عمل على تحجيم الفضاء الإبداعي أو تسطيحه.

لذا، باتت القصة السعودية تعيش مأزقاً على مستوى التوليد والاستيعاب، لتعيش مرحلة مخاض قد تطول إذا غابت الآليات المناسبة التي تنتقل بالقصة إلى مرحلة النضج الحقيقي.

فلا يمكننا الحديث عن مستقبل تتدفق معه القصة إبداعاً وعالمية ما لم يتم التعامل مع ما تعيشه القصة الآن، ما منعها من تخطي المساحة المنكمشة، أو تجاوز المرحلة الزمنية القصيرة الضيقة للوصول إلى الإقليمية والعالمية، كما فعلت الرواية السعودية حين تم تزويجها بجائزة البوكر مرتين، عن رواية «ترمي بشرر» لعبده خال و«طوق الحمام» لرجاء عالم، وحين فازت رواية «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد بجائزة

الزياتور الإيطالية للأدب، وهو ما لم يحدث بهذا الزخم مع القصص أو المجموعات القصصية السعودية، وقد يعود جزء من ذلك إلى غياب الاهتمام الكافي الإقليمي والعالمي بالقصة، كما هو الحال مع الرواية.. وتظافر هذا مع المآزق الداخلي القصصي الراهن.

ومع ذلك، يجب عدم إغفال الأعمال القصصية الرائدة التي بلغت ذروة الفن القصصي السعودي، مستجبة ومبتكرة تقنيات فنية أضافت ملامح إبداعية جديدة للقصة في الداخل والخارج. كأعمال إبراهيم الناصر الحميدان، ومحمد الشقحاء، وشيمة الشمري، وجبير المليحان. وعبدالحفيظ الشمري وغيرهم، حيث رسموا تاريخ وواقع القصة السعودية القصيرة كفن حديث ولید، وأسسوا لمستقبل أكثر نضجاً وتكاملاً.

ولا ريب أن القصة السعودية مقبلة على مرحلة جديدة حاسمة، قد تتزعزع الكثير من زخم الرواية الإبداعي، لترسم ملامح جمهور جديد أشد وعياً أدبياً، وأوسع رؤية، وأكفاً ذائقة.. فيما لو تم توظيف التحولات الثقافية والاجتماعية المتسارعة الراهنة والقادمة، التي تجعل من مقتضب الصياغة وحادثة الفكرة.. عوامل جذب وإشغال للمتلقي، ما يستلب الأنظار نحو القصة القصيرة بتركيزها واقتضابها، بعيداً عن الإسهاب النسقي الطارد الذي تحفل به الرواية؛ أما حين يغيب ذلك التعاطي الذكي والواعي مع تلك التحولات، فستنكمش القصة القصيرة أمام المد الروائي، إثر ذوبانها أو انكفاءها.

القصة السعودية والسينما

بصدد البحث عن أفق جديد لتلقي

القصة القصيرة

■ إبراهيم الحجري*



يجتهد قصاصو الألفية الجديدة بشكل مطرد بحثاً عن أفاق جديدة للشكل القصصي وبواله، استفادة من الوسائل الجديدة التي ابتكرتها التكنولوجيا ووسائل التواصل الحديثة، وبخاصة مع الثورة الرقمية ومفردات الحاسوب والإنترنت، فضلاً عن التأثيرات التحولات السياقية التي ظهرت في الغرب، أخص بالقول النمط القصصي الجديد الذي غزا الإبداع العربي، إذ برز جيل جديد من القصاصين والنقاد الذين ينتصرون لهذا النمط، ويدافعون عنه اقتداءً بعصر

السرعة واللقطة والتلميح بدل الإفاضة والإطناب. ويات القص الجديد، في ظل هذه المستجدات والرهانات، مطالباً بالمعرفة الواسعة بأشكال الخطاب، والوعي العميق بالوضع المعيشي المحيط به، فضلاً عن تعلم تقنيات التكنولوجيا الجديدة التي تضمن له ترويج منتجته على نطاق أوسع بأحسن الصور والأشكال، كما أن الرهانات ملازماً للصورة والصوت والحركة... بدلاً الاقتصار على النص المكتوب الذي قل أنصاره، وضعف انتشاره مع تراجع القراءة، وتضاؤل عشاقها أمام اعتماد الصورة والسند البصري والشبكة المنكبوتية.

- وفتحت هذه الإمكانيات الباب واسعاً أمام القاص كي:
- يبحث عن طرق جديدة حيوية لترويج إبداعه، تُعزز النشر الإلكتروني، مثل المنونات والمواقع والمنتديات.
- يطور منتجته وفق ما يتطلبه منطق العصر.
- يراهن على الصوت والصورة عبر

إنتاج نصوص قابلة للتحويل إلى أشرطة سينمائية، وأفلام وسيناريوهات وغيرها من الأنماط الصديقة القادرة على تقديم خدمات جليلة للنص القصصي ترويعا وإغناء وإمتاعا.

ومن هؤلاء القاصيين نذكر محمد البشير عبر منجزه القصصي^(١) الفريد، الذي سعى من خلاله إلى المزوجة بين النص المكتوب والصورة البصرية المتحركة السينمائية. وقد حولت إحدى قصص المجموعة إلى فيلم سينمائي. وبهذا العمل يكون المنجز قد لعب على واجهتين متقاربتين باعتمادهما عنصر السرد، لكهما في الآن نفسه، يتطلبان آليات تحليل خاصة.. الأولى تركز على الكتابة كشكل تواصل تحتل التفكير بعد القراءة العينية، في حين تراهن الثانية على السند البصري وعلى الصورة، كعماد أساسي إلى جانب الحركة والصوت.

يقول الناشر في مفتتح الكتاب: «في هذا المشروع الثقافي الذي نضعه بين يدي القارئ، نقدم عملا تفاعليا امتزجت فيه الإبداعات السردية بتأثيرات الصوت وجاذبية الصورة، لنقدم مجموعة قصصية، تأخذها روح الشباب لتطل من (عقب النافذة) على زمن جديد تتجاذبه فضاءات التقنية وسياقات القلم»^(٢).

وقد صمم القاص عمله على مقاس المعايير الإنتاجية السينمائية، حيث الوصف الدقيق لسمات الشخصيات غالبا ما تكون ناذرة، والتركيز على المداخل والمخارج الفضائية والسحنات والملاحم، لتقريب البيئة التي تستقبل الحدث من المتلقي، وتضعه في سياق التلقي الشبيه بالفيلم. وهي قصص تكشف المعاناة

الداخلية للإنسان، من خلال تبئير الوصف على معالم الوجه والحركة والتعبير بالأحاسيس. وهذا ما يحقق حتى في الفيلمين المتضمنين في القرص المدمج.

إن النص السرد القصصي يبني على خيال ومضمون يخصانه ويعنيانه، ويميزانه عن غيره من النصوص، وربما يُكرس له إمكانات أخرى بالإضافة والحذف، ويكون العمل الفني الذي يخلو من هذه الإمكانات غير مؤهل للتحدي والاستمرار، وعكس ذلك؛ فقبوله لمثل هذه التغيرات والتبديلات القابلة للتشكيل والتحول هي الدليل الحيوي على مرونة هذا النص وطواعيته وتقبله للصوغ الفني، والتفاعل على مستوى الوسائط وتعالقها بالشكل الإيجابي. ومثل هذه التحولات والتأويلات سوف تكون الحكم التالي على النص، الأمر الذي يُحيلنا إلى مسألة أعمق تتعلق بتعريف هذا النص. ووضع أطر نظرية للحكم على أهميته إيجابا وسلبا، ومدى قدرته من عدمه من إشراف المتلقي معه، مما يجرنا أيضا لنسأل آخر عن مواصفات المؤلف والمتلقي أو المنتج للنص الرقمي.

وما يعنيني هنا هو المواصفات الأولية التي يجب توافرها في الكاتب الرقمي، وليست الصفات البيولوجية أو السيكلوجية، أو حتى مواقفه السياسية الاجتماعية أو الأخلاقية الدينية، إنما ما أعنيه هو هذا الوعي بالخلق الفني الافتراضي، وعيه الفني مع المزيد من الكفاءة المعرفية، ووسائل تعبيرية عميقة ذات أبعاد شمولية، وموقفه من التجربة الإبداعية وما تحمله من توجهات لتوجيه خطاب معرفي جديد على علم تام بالأنساق السابقة لهذا التجاوز.



محمد البشير

الخطية والأحادية البعد، لذلك عليه أن يبحث في التفاعلات الممكنة بين المكونات المتنوعة للنص الرقمي»، وبالتالي، يضيف الناقد نفسه، «يبحث الناقد كذلك في التوازنات الممكنة التي تؤدي إلى انسجام النص الرقمي حتى لا يتحول إلى فيلم قصير مثلاً، أو يصبح مجرد تقنيات خالية من أي «أدبية» أن يصبح خالياً من أية قيمة معرفية وجمالية وشعرية». ويتدارك محمد معتصم قللاً إن النص الرقمي «مطالب بأن يحافظ على جوهر النص الأدبي»، أما بخصوص تفكيك المكونات، فهي «ليست بالعملية الصعبة، بما أن طبيعة المكونات مختلفة، ولها عناصر قارئة وواضحة»، وقد ألح الناقد المغربي سعيد قطيبي، على سبيل المثال، بتجديد آليات الاشتغال على النص الرقمي، حيث يقول في مؤلفه «النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية... نحو كتابة عربية رقمية»، إنه «أن لنا أن نقطع مع الدون كيخوته المربية». ودعا إلى «تجديد الوعي بالنص والإبداع والنقد وفتح المسارات الجديدة والأفاق التي عليه أن يرتادها من خلال إبداع جديد يقوم على الترابط والتفاعل، وليسهم في تشكيل وعي نقدي

ذي ثقافة فنية خلاقة تعرف خطوات العمل الرقمي وتبني وجوده. وكل هذه المواصفات يجب تحديدها وتحجيمها إلى مستوى أكثر بكثير مما نتصوره الآن؛ لأنه في صوغه الفني يعتمد على ثلاثة مواقف، حتى الآن، الأول هو المبدع اللفظي، والثاني هو المبدع التقني، والثالث هو المتلقي المكمل إن جاز التعبير، وقد تجتمع هذه المؤهلات في شخص واحد، وقد لا تتوافر إلا في أشخاص معينين بشكل منفرد، مما قد يشوش نوعاً ما على العمل... وأفق تلقيه وقراءته. والأمر المهم أن يتدرب المبدع على التعامل مع كل هذه المعطيات، وأن يتمهّر على إتقانها، ما يجعل منتوجه في أهى صوره.

وهكذا، بتأملنا للمنجز النصي المكتوب، المطبوع ورقياً، والنص البصري الفيلمي المصور على القرص المدمج المصاحب، يتبدى أن النص يصبح، بناءً على العوامل المتعددة التي تتوسط بين منتجته وقارئه، وبناءً على الصدورة والأسلوب الذي يتماظهر بهما، نصين، نص ينتجه محمد البشير متخيلاً وكتابة وفكرة وتصوراً وصورة تجلّ، ونص آخر لا يمثل فيه محمد البشير سوى عنصر أو فاعل أو عامل من العوامل الكثيرة التي أفرزت النص البصري؛ بما في ذلك المخرج بدر الحمود، والممثلون، ومهندسو الديكور، والتقنيون، ومراقبو الموسيقى والصوت والأفضية، وطريقة العرض والميكساج، فضلاً عن شاشة العرض السينمائية أو الحاسوب أو الفيديوي أو الديفيدي (lecteur VCD ou DVD)، لذلك، يجد الناقد الممارس، حسب الناقد المغربي محمد معتصم «نفسه أمام نص مركب، بخلاف النصوص الورقية



الموضوعي بين الوسيلتين، وفرضيات كل منهما على مبدعيها ومتلقيها، هذا، فضلا عن الكشوفات السردية التي عرفتها الرواية من جهة، والتقنيات المتجددة التي صاحبت تطور السينما من جهة أخرى. فإن السعي الدؤوب من لدن المبدعين إلى البحث عن منظورات جديدة لمقاربة الكائن والممكن، فضلا عن حرية التجريب في الحقل السينمائي، وإمكانية وجود وسائل خطابية مقاربة تعبر عن المادة الحكائية، كل هذا سيفضي إلى الكشف عن سردية الرواية والفيلم معا، بوصفهما قنيتين إبداعيين سرديين تتعدد فيهما وسائل التعبير، وتتمال كثير من ضروب ونظم صوغ المتن الحكائي، مما زاد من فرص وجود علائق مشتركة بينهما.

على الرغم مما يمكن أن نجده من تكامل وتقارب وتمال بين لغة الفيلم ولغة الرواية، إلا أن ثمة تمايزا بين السينمائي والحكائي، إذ السينمائي هو كل ما ينتمي إلى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيق، أما الحكائي فهو فوق سينمائي.. ما دام

جديد يتسلح ليس فقط بالعلوم اللغوية والبلاغية، وإنما يفتح على مجالات تتصل بالصورة والتشكيل والموسيقى، وعلى علوم تتصل بالإنسانيات، والمعرفيات، والذكاء الاصطناعي، والرقميات، والإعلام، والتواصل.

ولسنا في حاجة إلى التأكيد، مع الكاتب محمد البشير، على أن الزمن الراهن هو بامتياز (زمن السينما)، فلقد أثبتت -السينما- قدرتها الفائقة على امتصاص جميع الخطابات من مختلف الحقول الثقافية، وجعلها عنصرا فاعلا في البناء الدرامي الفيلمي، وأصبحت اليوم بوثقة تتصهر وتمتزج فيها كل أشكال التعبير الإنساني، فشرعت بالخوض في حقول تجريبية كثيرة من خلال انفتاحها على تلك الفنون والآداب والعلوم المجاورة، وذلك بواسطة ذننيات فتية تشكل أغلبها في أطر ثقافية مقاربة للفن السينمائي -كالرواية، والمسرح، والرسم، والموسيقى، وغيرها-. ومن أجل جعلها- أي هذه الخطابات- عنصرا حاملا لجزء من الدلالة العامة للعمل الفني من جهة، ولتكثف من جهة أخرى المظاهر المعرفية فيه. فقد حاول مبدعوها جرّ السياقات السردية الروائية حديثا.. لتصب في مصلحة التعبير عن الحالة الوجدانية التي تصنفها الرواية^(٢).

وتبعاً لذلك، فقد نشأت علاقات متينة ما بين السينما والآداب الأخرى، وبشكل خاص منها ما يتعلق بالسرد، وإذ يقر أغلب الروائيين بأهمية هذه العلاقة، تكون الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها، ورغم أن حصر التماثل بين فن الرواية والفيلم، يستحيل، بصورة دقيقة، نتيجة التباعد

يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية، أي أن أنظمة الحكاية ظهرت قبل وجود السينما، فالسينمائي إذاً خاص، تقني، نتج عن التطور التكنولوجي؛ أما الحكائي فهو عام، سابق، متعدد، إنساني، حاضر في كل الأزمنة والأمكنة، أي أنه عبر تاريخي وعبر ثقافي^(٥).

إن تحويل نص سردي قصصي أو روائي إلى نص بصري سينمائي متعدد الأسناد والحوامل، تعد عملية إبداعية متعددة الروافد والخواص؛ جذرت من «لغة السينما» في حياتنا الثقافية المعاصرة، وأثرت بالطريقة التي نرى بها الأشياء، حتى أن بعض الاتجاهات التي ظهرت حديثاً دعت إلى تبني أساليب جديدة في الكتابة مثل: تعدد وجهات النظر، وتفكك البنية السردية الخطية، ومراوغة القارئ، ومصاحبة البطل المضاد... إلى آخر هذه التقنيات المعروفة التي تعتمد، بالأساس، على

قلب الرؤية الموضوعية للعالم واستبدالها برؤية متشظية، متقطعة، مضاعفة، وغير متناسقة لعالم غير مفهوم، إذاً، فالسرد مارس تأثيره الإغرائي أولاً على الصناعة السينمائية بوصفها رافداً حيويًا من روافدها، لكن السينما أثرت بذات التأثير على الرواية عن طريق الصور والأخيلة والألوان، فضلاً عما يفيد به الفيلم الرواية من مناهج وأليات في بناء الأحداث وتداخلها والتحكم في مظاهر الصراع بينها من جهة، والإقناع بالفصول والمشاهد المقدمة من جهة أخرى، لأن أي عمل فني، إنما يتوجه إلى متلق معين.. ويحمل رسالة خاصة مؤسّسة وفق خطة إقناعية تنم عن مدى تصور المبدع للأثر وللمتلقي وللواقع^(٦).

إن محمد البشير، بانتقاله على مستوى الوعي

بشكل الخطاب القصصي، من التفكير السردى بالحرف إلى التفكير السردى بالمشهد والصورة والإيحاء الأيقوني الحركي، لا يريد، بذلك، نسخ التجربة واستعادتها عبر الصورة، ليقدّم للمتلقي نصاً جديداً، قد يوحي بفكرة النص السردى المطبوع، وقد يخلّطه أو يعارضه أو يكون تكملة أو هدمًا له، إنه نوع من تمهير المتلقي على قراءة أخرى للإبداع، وكأنه يريد أن يرسخ فكرة لدى القارئ مفادها أن قراءة النص نفسه مكتوباً، تختلف عن تلقيه مصوراً عن طريق فيلم لا يشكل سوى احتمال قراءة فردية للمخرج، قد تختلف عنها التصورات التي تحملها قراءات أخرى للنص نفسه، وقد تعارضها أو توازيناها. لذلك فقد اكتفى القرص المدمج بتحويل نصين فقط هما «بلا غمد» و«البالونة»، ليترك متسعا للقارئ نفسه، ليشغل على باقي النصوص الأخرى بشكل ذهني.

إليها آنفاً: هو أدب الفلم (النص)، حيث بالإمكان قراءته وتحديد قيمته من خلال الوسيط التلقي. المشاهدة-النظر إلى الوسيلة والأداء (التماثل والتقارب)، بغية تحليل التداول الحاصل بين النص (الدال) لتقنيات الفيلم (المدلول) بعملية أطلق عليها د. محمد عياشي أطروحة النص فمن خلال هذه الفعلية، نستنتج مدى عمق هذه الاستجابة بين الثنائيتين (النص والفلم)، فالشعور بتناسج المكونات وتناسقها (تركيب الصورة وتداخلاتها في النص) أو تضافرها، لا يعطي حكماً نهائياً على ما نريد إظهاره من قيم، بل تبقى العملية محصورة في الأداء والمهارة لبلورة هذا الشعور أو الإحساس.

وهكذا، نستخلص أن عناصر السرد السينمائي (مكونات النص/ الفيلم)، لها فاعلية التجانس والتوافق في تشكيل الصورة عبر آلية (التركيب/ المعنى)، التي تضم محتوى الدالين (النص، الفيلم)، ودمجها في سياق واحد لا تخلو أنساقه من المثيرات المنتجة عن البؤر، الباطن، الطوطم، التواري، التماهي، هذه العناصر لا يمكن لها أن تظهر في الفلم إلا بعد ارتباطها بتصورات الرؤية الإخراجية لما لها من خصوصية المعالجة (تقنية + المهارة)، وكذلك لها قدرة على التحكم بقوانين التراكم داخل الخطاب السينمائي من لحظة المشهد الأول إلى الإنجاز.

اللحظة، حتى تنتقل المؤثرات من نظامها الذي تكونت فيه إلى نظام آخر، هذا التغير يخلق لدينا إحساساً بفنية الأنساق البصرية وقدرتها على التعبير بنفس الطاقة التي تمثلها الأنساق النصية اللسانية في مواجهة التلقي، من حيث تحميل الدلالة أو تشكيل المعنى المتواري بين السطور، وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنياً. بل أكثر من ذلك، فالسند البصري المتحرك أكثر قدرة على تحفيز الخيال، وتحميل المتلقي على المتابعة والإثارة، وربما بإغراء أقوى، بحكم أن الفيلم يقدم النص بطريقة تجعل فعل التلقي آلة كسولة، ما دام القارئ، وهو يتابع الفيلم، لا يبدل على مستوى الصوغ التخيلي والبناء المحكم للوقائع والأحداث المجهد نفسه في التأويل الذي يقوم كما لو كان النص الذي يلتقاه مكتوباً، فالأول يحرك التلقي على مستوى البصر ويقدم الصورة جاهزة، في الوقت الذي يقدم الثاني الأحداث والأفعال السرد عبارة عن خطية، وصور حرفية تقتضي عدة عمليات يقوم بها ذهن المتلقي دفعة واحدة.. وفي الآن نفسه. أما على مستوى نصوص محمد البشير، فالقراءة تحرك هذه الأشياء مجتمعة ما دامت تراهن على أسلوب التلقي معاً، من دون أن تقلل الأولى من قيمة الثانية، بل تتضافران معا لبناء الدلالة، وتقديم المعنى في أفضل صورة.

أما البعد الثاني من عملية الرصد التي أشرنا

* كاتب وناقد من المغرب.

(١) محمد البشير: عبق النافذة، قصص، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

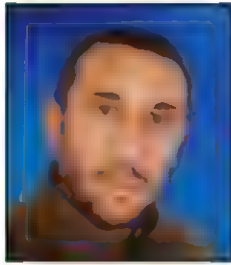
(٢) محمد البشير: عبق النافذة، ص ٥.

(٣) ليث عبدالكريم الربيعي، الحوار المتمنن العدد: ١٣٢٧ / ٢٠٠٥ / ٩ / ٢٤.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.



على هامش الملف

قصص نسائية من السعودية - أميمة الخميس

■ عبد الباقي أحمد خلف - سوريا

شهد المجتمع الأدبي السعودي في السنوات القليلة مشروعا ثقافيا لا يستهان به، فقد تم إنجاز أعمال أدبية ولا سيما النسائية، منها خطوات متلاحقة غاية في الإبداع ولا تستهان والسمو الفني. ولا أمث على ذلك من حصول روائيتين سعوديتين على جائزة بولكر العربية في سنتين متوالتين: (ترمي بشر) لعبه خال ٢٠١٠م، وطق الحمار لرجاء علام ٢٠١١م.

ولم تكن القصة بأقل حظا في النتاج الأدبي، فقد قدمت أعمال قصصية وبخاصة النسائية منها، فأبدعت هذه الأعمال في منجزها القصصية في جوانبه الفنية، وعبر أساليب مختلفة من التعبير والتجانس والثقافية. وكان قيام مهرجانات عربية مختلفة بطلبها ونشرها، علامة تاجحة، ووسيلة سهلة، لتناول تلك الأعمال والأطلاع عليها.

سننفي في رصدنا هذا نظرة متابئة على مجموعة قصص لكاتبات سعوديات، نيتم تأكيد ما ألبهنا له، وليطالع عليه من لم تدفع له سائعة للنظر فيها مليا، ولتستفي نه إمتاع النظر والفكر بتلك المشاغل الأدبية الجانبة.

السرد أرض أنثوية، أميمة الخميس

ارتأت مجموعة القصص أميمة الخميس نسائية المجموعة (السرد أرض أنثوية). تحت هذا العنوان التفتيش تهديت القاصدة في مقدمتها عن نهوض الفن والأدب في مواجهة القضاء والانتقام، معللة ذلك بأن حواء هي الأم الكبرى التي أوكلت إليها مهمة المحافظة على فن الحياة وسير الوجود، تحاول في كل ذلك إبراز

خلع، دأمل زاهد، رمل، وللقاصدة أمل الفاروق

تبدأ المجموعة بقصة للكاتبة السعودية

المدنية أمل زاهد بعنوان «خلع»، إذ تحاول الكاتبة في سردها الغوص في الحالة النفسية لمريضة مفترضة، لا تجد وسيلة للإلتقاء بالمحب، إلا أن تدعي العلة لتزوره في عيادته.. لتعرض نفسها عليه كطبيب مختص، لكن مشاعرها ولواعجها تغلبها لينفطر عقدها بين يديه..

ثم تتبعها قصة «رمل» للقاصة أمل الفاران، وهي أديبة سعودية حازت على جائزة الشارقة الأدبية عن روايتها «روحها الموشومة به»، استهلت قصتها بـ(رش خفيف على وجه الرمل فأشرق، سمرات البر تشبهنني أو أشبهها: من مطر لا تغادر ولا تحني أنا سعيدة يا صديقي، الرش يغسل روحي)، تحكي فيه حديث الرمل والآلام والأمانى والعلاقة بينها وتسميه الطقس المؤنث ذلك الفعل الذي إذا ضاق صدر أحدهم جدا راح للبر، يحفر حفرة صغيرة يحكي فيها ما يوجعه ويدفنه... حتى تقرر: دفن الأوجاع طقس مؤنث.

منال: أميمة الخميس

أما القصة التالية: فهي لأميمة الخميس وعنوانها «منال»، تحكي فيها قصة رسالة تأتي من صديقتها منال، وهي في كندا، لتسرد لنا عن ذكرياتها مع منال تلك التي كانت (تضيء بشرتها الزيتونية اللامعة، فتبدو كصبايا نجد اللواتي أورقن بعد سنين الطفرة، ظباء صحراوية مجلوة بعد سنين مغدقة الربيع) يتسم النص برومانسية رقيقة «القمر هنا هو أمير الصحراء الضال حيث الوحدة والوجوم والصقيع».

وتتحدث من خلال رسالة زميلتها منال عن الأجواء الدراسية في كندا: فصول مليئة بالهنود والصينيين واليهود الذين تراههم لأول مرة، وحكاية المعلم الشاب ذي العينين الزرقاوين الحادثتين حين صاح بها بعد أيام من التدريس: ما القصة؟ هل أنت غاضبة مني؟ لتعلل ذلك أنها تجمدت عندها من الخجل (وكنت بحاجة إلى مهارة لغوية فائقة تفهمه أنني للمرة الأولى آخذ العلم عن رجل، وتتفرس عيناه الزرقاوان بوجهي منتظرا الإجابة، لم أستطع بالطبع أن أخبره بكل هذا، فتحت قوقعة صمتي واختبأت بداخلها).

القطيع: تركية العمري

قصة الشاعرة والقاصة والمترجمة تركية العمري، ترسم فيها ملامح معاناة الأنثى إلى درجة نسج الخرافات والحكايات وربط ذلك بالجن... فتاة بريئة تاهت عن دربها، فوقعت في فخ معاناة لا حدود لها، تصور الكاتبة خلال ذلك النفسية الاجتماعية الظاهرة التي تجاهلت المرأة كإنسان، فوقعت في إشكالات ومفارقات مشكلة.

قصص قصيرة جداً: خيرية السقاف

أما مجموعة القصة القصيرة للقاصة خيرية السقاف، فهي محاولات عصرية لتدوين هذا الأدب الصادم والمنافس بجدارية، بل هو تأريخ جديد للقصة النسائية السعودية، فقد اختزلت الكاتبة في نصوصها عناصر الفكرة الأدبية والإيجاز اللغوي والإثارة (حين تلمست صدري

السمة والبحر: شريفة الشمالان

في هذه القصة تذهب الكاتبة شريفة الشمالان منحى غاية في السمو والرفقة والإبداع، حين تستنطق الكائن الحيواني، فتقص حكاياتها بشاطئ البحر الهادر، لتعلم بلقاء سمكة أنثى جميلة ربما/عروس البحر/ لتقلها معها إلى عالمها البحري الخاص (عروس لها عينا غزال. وشعر مسدل على ظهرها، عابثة الموج، رفعت نصفها الأسفل بيديها، وجلست جانبي، وراحت تجاذبني أطراف الحديث، إنها سيدة هذا الشاطئ الممتد إلى ما شاء الله..).

تحاول الكاتبة عبر ذلك استنطاق/أنسنة/ السمكة، لتجري حوارا تنزل فيه الحيوان منزل الإنسان العاقل الناطق.. يدعو إلى احترام البيئة/ البحر/ وحمايته من تخريب الإنسان/غواصات نفايات - طاقات نووية/ فتدعو القاصة أن تكتب عن ذلك في الصحف، أما الكاتبة فتحدثها عن آلام إنسان اليوم، وأحلام الأطفال.. لكنها بعد هذا الحوار الممتع تقاجأ بأنها تقفز من حلم لذيذ (لم أفرك عيني، كنت أشد على اللؤلؤة بيدي، ولكي عندما ألقيت نظرة.. كانت يدي تشكو الفراغ..).

والشمالان تؤرخ عبر ذلك لمرحلة جديدة للقصة النسوية.. غاية في السمو والرفقة والشفافية والإبداع..

طقس ونيران: شمس علي

قصة مجدولة من نيران وأحلام نسائية

كان قلبي قد غادر ليسير في الجنازة، عندما عدت من التأبين... المدينة كانت قد ابتلعت).

قصص قصيرة جدا: زهراء الأريش

أما المجموعة الأخرى فهي للقاصة زهراء الأريش، قدمت أيضا أربع قصص قصيرة جدا في ثوب صقيل متعتا بأهم ما يميز القصة القصيرة جدا، هذا الجنس الأدبي المنافس بعنف، وهي المتعة والقفلة اللتين ارتكزت عليهما الكاتبة بنجاح.. تقول في قصتها المعنونة «انتظار» (لا تستطيع بقاء الليل كله بجانب النافذة، واقفة تنتظر عودته المتأخرة، فتذهب وتجيء خلال الغرفة، وعند قدومه تدخل فراشها بخفة وتظاهر بالنوم).

نداء: سعاد السعيد

عنوان قصة للأديبة سعاد السعيد، تسرد في نصها «نداء» خيالات امرأة تكلّي، فقدت وحيدها الصغير، فتغرق في بحر من المشاعر المختلطة من أوهام وحقائق تتهاوب النفس المكلومة في تصوير فني مبدع، على نمط لا يحسنه أحد، ما عدا المرأة بروحها الشفافة التي لا يدركها إلا هي.. وتختتم النص بـ (صراخ مصحوب بنصف ريح يخرج مني ومن العالم أجمع: ريح تختم شدتها، عجزت كما عجز الظلام والأنوار والسكون والضجيج وكل المتناقضات أن توقظ طفلي المتجمد...).

محروقة، تلك هي القصة التي تدونها بدموع

النسوة.. الكاتبة والقاصة شمس علي تصف فيها طقساً أحسائياً مندرجاً، حيث تلتئم النسوة حول نار مشتعلة، فيتراقصن من حول الحريق الملتهب بأقدام تخفق على الأرض طلباً لطردهن، والنسوة من اللاتي غادرهن أزواجهن فأبقوا لديهن أملاً دفيناً يتعلقن به، فأحداهن (تضحك عيناها للذكرى العتيقة حينما جاء به الجمال، الرجل البدوي ذو الضفيرتين، والثوب المجنح، بمشقة استطاع أن ينيخ جملة في زقاقهم الضيق).

ترصد الكاتبة حكايا النساء ومعاناتهن في نماذج متشابهة ومتقاربة من السيب، واللامسؤولية، والانزمام، والتفكك، والانحسار.. ليست إلا المرأة المسكينة محملة بالهم والأطفال اللذين تركهما لها الزوج المنفلت من واجباته...

تلك هي المفارقة التي تريد الكاتبة أن تصل بنا لشاطئها المزدان بالفجع والويل والتناقضات البائسة.

قتلها: فاطمة العتيبي

تؤثر فريجة فاطمة العتيبي صورة الإبداع والاشتغال الممزوجة بالحب والألم، حين تصف الالام الأنثى وسط بيئة اجتماعية، لتسجل همسات الأنثى وتتهادتها الخافتة في بيئة النخيل ورطبه المرهف العذوبة (النخيل تستطيل ويعذب رطبها، وكانت مثلها تنمو بصمت ورطبها يكبر وسط الأثواب الفضفاضة من دون أن يدري عنه

أحد). تحكي القاصة بحذقة ودربة تامة المراحل المتتابعة، منذ أن كانت الدكاكين الصغيرة تبتاع منها النساء الكبيرات كحلهن العريبي، المعبأ في زجاجات صغيرة، إلى أن صارت الدكاكين تجلب طلاء أحمر للشفاه، إذ استعاضت به نسوة القرية عن الديرم، تلك الأعواد اللاذعة التي تطيل النساء وضعها بين شفاههن.. لكسب حمرة قانية. وسط ذلك كان هناك شاب وسيم يسدل شعره على جبينه، أما هي فكانت نائية بعيدة تجلس عند نخلتها التي تشبهها، تمشط شعرها الأسود الطويل.. تفرقه فرقتين. وتمضي الأيام رحية سهلة في تلك البيئة الاجتماعية الطافحة بالحياة والأنوثة، وقد برعت الكاتبة في تشبيه البطلة بالنخلة في الطول والنساقة وانسياب خصلات الرأس بعنفوان، لكن النخل باق.. والإنسان متحرك يضج بالحياة والحيوية. وتأخذ دورة الحياة حاجتها من النسغ والزهر غير مبال بشيء، النخيل في قشره وجذعه، والإنسان في دمه، فيزهر الطلع، وينفج النبق في الجسد الخافق ولا يوقفها غير (رصاص الموت تسكن في صدرها المخبوء خلف فضفاض الثياب).

شموع الفراولة: فوزية الحربي

تسج فيها القاصة فوزية الحربي حكاية حب كان، فغدا روحاً مهيمنة يلبسها ولا يكاد يدعها، تلك الروح الساكنة في شموع الفراولة لا تبرحها، أو الكامنة في الكأس الفارغ مرمرة به للقلب الفارغ.. هكذا يبدو للوهلة الأولى، لكنها

(أركض بين الجدران وأجار كلبوة، وخطوط
دمعي اللاهث تجارّ معي...تسمّر الأطفال في
أماكنهم حين رأوا هلعي ودموعي، ولم أخجل من
الصراخ أمامهم بهستيرية...) لتورخ بذلك لحظة
الإنسانية، وعلاقة الأصل بالفرع، في ساعة
تصل الحالة الروحية أوجها.

رسائل مبتلة: هيفاء الفريح

وفي الختام، تخط أنامل هيفاء الفريح
مجموعة خواطر قصصية تتناول أحوال الأنثى
وهومها، في صور منتقاة ومتجاذبة.. فتارة
(تتضوع رائحة دمعها الأزكى من القرنفل لحظة
فتحه رسائلها تحت نجمة بعيدة عن أرض الوطن.
لا يشتم ذلك العبق سوى إحساسه المسافر به
نحو حضنها.. عندما كانت تهدد بأغنية يحسده
عليها كل صبية الحارة في حبهام العتيق). وفي
الأخرى.. (مدت له يمينها ميثاقا بذلك، في
حين كانت الكف اليسرى مشغولة بتمرير سكين
متلثة على حبل الود الذي يربطهما معا.. لا
الحبل أوصله إليها، ولا السكين قطعتة.. ظل
معلقا به «الهوى»).

مما سبق، يتبين لنا مشاركة الأدبية السعودية
بنصوص وأعمال كفوة في المشهد الأدبي
المعاصر، لتقرض نفسها عبر منجزها وبقوة
في ميدان الأدب والثقافة، ومن خلال سائر
أجناس الأدب وفنونه، وعبر ترجمة كثير من تلك
النصوص للغات العالم.. لتتطلع الشعوب على
تلك الأعمال عن قرب.

لا ترضى بذلك.. فهذا هو الكأس يحمل رائحة
عطره العابق، والقلب معذب لم ينس لحظات
الروح في نشوتها وتوهجها، بل تقرأ في عينيه
بإجادة تأمة آثار الإنسان ووشوشاته الحالمة.

حرية: ليلى الأحيدب

في هذه القصة، تدون ليلى حكايا الحب وآثاره
العاطفية الطاغية، التي لا تبرح تأخذ بصاحبه،
تسجل لحظات الهياج الإنساني، متسمة تلك
المشاعر بالوفاء والإخلاص وحفظ العهد، كعادة
المرأة إذا سقطت في هاوية الخيانة والمعاناة.

قصص قصيرة جدا: منيرة الأزميع

عدة قصص قصيرة للقاصة منيرة الأزميع
من مجموعتها/الطيور لا تلتفت خلفها/ وكانت
هذه الكاتبة قد أنشأت جمعية أدبية بنادي
الشرقية الأدبي الذي يهتم بالمواهب الصغيرة
والقراءة، ويشيع ثقافة الحوار وهي محاولة جادة
للإسهام في هذا الجنس الأدبي الصادم.

قمر- هناء حجازي

عنوان قصة للأديبة والكاتبة هناء حجازي من
مجموعتها القصصية «بنت»، إنه حديث القمر
ومناجاته (ويا قمر من الذي أيقظك من النوم
الليلة، ووضع على كتفيك هذا الشال القديم،
ودفع بك إلى طريق الملهى؟).

يوم طارت ابنتي: هيام المفلح

تسجل المهندسة والكاتبة في قصتها هذه
لهات الأنثى حين تغدو أمًا تفقد ولدها..

“ذاكرة بلا وشاح” لحسنة القرني

مثلث إيقاعٍ روائي

لصراعات القصص بين المرأة والرجل

■ د. عماد علي سليم الخطيب*



تري رواية حسنة القرني «ذاكرة بلا وشاح» - الصادرة عن دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط (١)، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م، والصفحات التي هي المثلث - أثناء الحديث عن الرواية - تعود إليها - صورة المرأة الضحية بأسلوب مختلف، وهي تتخذ من نظام الأسرة في المملكة العربية السعودية أرضية تحلل خلالها مشكلات المجتمع هناك، وتعرض تعاطفاً من نوع خاص تجاه ما تعانيه المرأة من صورة التملصك الذكوري، كما سمّتها العبارة، وهي تارة تطلق الاسم صراحة فتقول:

«هجمت لي نفسي إنه التملصك الذكوري» ٤٩

ويأتي هذا الوصف على لسان (فضة) الأخت غير الشقيقة لـ (إبراهيم) وهي تصف أياها الذي كان يربك (إبراهيم) كالجهايم؛ ملعاً له من رفاق العود ٤٩ وتكتشف الأحداث التي تتمحور حول (فضة) بالإيقاع الروائي التالي:

فضة يضربها إبراهيم (الأخ غير الشقيق لها) ← تصاب فضة بالحمى ← يموتان من إهمال الوالد (جاسر) بهما ← تأتيا الخطاب ← يخطف (جاسر) فضة ← تظفر فضة بعشيقها جاسر الذي التفته ← فضة يضربها إبراهيم (الأخ غير الشقيق لها) ← تصاب فضة بالحمى ← يموتان من إهمال الوالد (جاسر) بهما ← تأتيا الخطاب ← يخطف (جاسر) فضة ← تظفر فضة بعشيقها جاسر الذي التفته ← فضة يضربها إبراهيم (الأخ غير الشقيق لها) ← تصاب فضة بالحمى ← يموتان من إهمال الوالد (جاسر) بهما ← تأتيا الخطاب ← يخطف (جاسر) فضة ← تظفر فضة بعشيقها جاسر الذي التفته

ويقتص من جاسر.



وهكذا تسير الرواية مع خط أحداث البطلة (فضة) مصورة طيش إبراهيم (الأخ غير الشقيق) وعنف جاسر (الزوج). ونطاق سلسلة من صديقات فضة اللواتي سمّتهن بأسمائهن اللطيفة في معناها نسبة لاختيار اسم (جاسر) بن أبي مسعود الدلال، وهُنَّ حسب الظهور؛ إضافة لأختها غير الشقيقة (متيرة): غادة، وكريمة، وزيم، وعبير، ومتى، ومهرة.

وفي مشاهد تتوازي الرواية خلالها، نجد استثمار الساردة لفكرة (الألم) التي رأيناها ظاهرة مع إحساس (فضة) بالوحدة والغربة تجاه زميلاتنا ومدرستها وهي تُهان على فعل لا تراه يستحق الإهانة/٢٢. قرأت فضة من سوء معاملة زميلاتنا ألماً ووحدة وغربة. إلا أنها وجدت في أختها (متيرة/ الأخت غير الشقيقة) البلمس الشافي وهي تسألها عن سبب وجع ركبتيها، فقالت في نفسها إنها: «سعيدة بالألم»/٢٨

الألم الذي قُرب أختها لها. وتساءلت عن سبب سوء معاملة زميلاتنا.. وبخاصة وقد تشفى سرّ مرضها بينهنّ، وقد كانت تحسبن رفيق العمر/٢٩

والخلاصة أن الرواية سلّرت لإثبات الدوال التالية:

عشق الزوجين.

الزوج تمثال إلى جانب اندفاع الزوجة.

تتحكم بعض التقاليد قبل الزواج بما قد يجري بعده.

وتقدم الرواية صورة للرقى والعلاج الروحاني. تقول الساردة: «وفيما أنا على هذه الحال، دخلت متيرة الغرفة ومعها بعض المزائم وماء زمزم وزيت قُرئ عليه»/٤٢

وكثيراً ما كانت الساردة في «ذاكرة بلا وشاح» تُعلّل ثقلها ما تريد لإصالة دون احتراس لإمكانات المطلق في معرفة سبب ما يجري، ومنها قولها:

«كان أبي قاسياً معه هذه المرة، لغرط ما أمهله فلم يستقم»/٤٧

كما صنعت الساردة شخصية وهمية تجسدت بصورة (الزوايا) وكثيراً ما تخاطبها الساردة بـ: «أيتها الزوايا» كناية لزمن استرجاع يقذف كل ما تحويه الذاكرة من قصص، ويمكن أن أسميه أسلوب (مناجاة النفس) وهو الذي يتميز بالطول

واللغة، عالية الكثافة والبلاغة، كما يمكن النظر في تكرار الساردة المتقارب لاستدعائها لتلك الشخصية بين صفحتي (٩٠ - ٩١) في أكثر اللحظات إثارة في الرواية وهي تخاطب تلك الزوايا، وقد دخلت غرفتها مشتاقة لجهازها الذي أعدته العمة/ زوجة أبيها، فاختارت ثوباً عشبي اللون، ولا تزال تُعلّل لها، فتقول: «لعلمي أن هذا اللون يُريح النفس»/٩٠

ثم تتابع الساردة ما يمكن أن يحصل من (جاسر) وترغبه هي... إلا أن شيئاً مما أرادت لم يكن! بل تحولّت صورة جاهزيتها لصورة شك من جاسر، وقد صار يسألها لمن كانت تتجهز! فساعت حالة مرضها وأغمي عليها/٩١ ٩٦.

إنّ هذا الإيقاع بما خدمه من ارتجاع زمني أظهر ما اختبأ من صور في ذاكرة أيام فضاء، وقد صدرت غلاف روايتها بقولها: «يموت الشجر واقفاً ويبقى ظله شامخاً»/ الغلاف.

أما استثمار المكان بفضائه المفتوح على المدينة، فقد بدا ظاهراً في الرواية، فذكرت الساردة الموطن الأصلي مدينة «الطائف» كما ذكرت مكان سكنها بعد الطائف ومشكلتها وطلاقها فعاشت في «الرياض» وفي حي «الملز»، وتلك أماكن مشهورة ومتباينة في اختلاف العادات والتقاليد، ويشاركني غير ناقد الرأي بأن المكان يؤسس الحكى ويقاربه من الحقيقة. وزادت «ذاكرة بلا وشاح» بمخاطبتها الحثيئة لزوايا غرفتها التي تعرفها وتُسر لها.. وقد تبادلها الحوار أحياناً، ولو لم تكن تتكلم قط. وهذا ما سماه غاستون باشلار (جماليات

المكان، ترجمة: غالب هلسا، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط(٦)، ٢٠٠٦م، ص ٧٧) ب (بيت الحلم)، فنقيس هنا عليه ونسمي زوايا القرني ب (غرفة أحلام الساردة التي تخاطب الزوايا)، يقول باشلار: «في بعض الأحيان، يكون بيت المستقبل أحسن بناء وأكثر ضوءاً وأكبر من كل بيوت الماضي، فتصبح صورة بيت الحلم مواجهة ومعارضة لبيت الطفولة. وفي أواخر حياتنا نردد القول بشجاعة صلبة داخل بيوتنا أو غرفتنا بأننا سوف نفعل ما لم نفعله حتى الآن.. وعلى حلم البيت أن يحقق شرطين هما: الكبرياء والعقل، وهذا ما حصل مع ساردة «ذاكرة بلا وشاح» وهي تخاطب زوايا غرفتها التي تعرفها جيداً وتألّفها وتخفي لها ما لا تريد أن يعرفه الآخر، بل وسرهما معاً دفين.

أما صورة الشك التي أظهرها (جاسر)، فهي صورة مسروقة ومفتعلة في الرواية وغير مقنعة، إلا إن ارتبطت بالتشويه الذي ألحقته الساردة بتلك الشخصية/٩٩. فجاسر خريج سجن/٨١، وبارد في الفراش/٨٦ ولا يفهم لغة الجسد/٩٠. وشكّاك/٩٩، ويتعاطى المخدرات/١٠٣. وهو بدا لم يبق له من يتعاطف معه.

وتمتلئ رواية القرني بالصور الفنية المصنوعة لشد انتباه القارئ نحو فنية تملكها الروائية وتدافع عن رأيها بها، ومن تلك الصور قولها عن العمة (زوجة أبيها) وقد أخذت تقنعها بأن الروح الشريرة التي تسكنها، سوف تذهب بمجرد زواجها من أي رجل! فتقول: «وفي ذلك

اليوم أسلمت نفسي لها.. وتلك هي الحقيقة التي أجهضتها بيدي.. تلك ظننتها من فرط جهلي تريد أن تأوي إليّ. أنا التي مضغتني الأحزان، وابتلعتني، ثم ما لبثت أن سارعت في تقيئي لأصب في وعاء المرض والإهانة من إبراهيم» (٦٩-٧٠).

فتشوّهت صورة الرجل في «ذاكرة بلا وشاح» لصالح المرأة وتلميع صورتها، وقد جرى التقصّص من صورة الرجل لصالح صورة المرأة المسكينة التي لا حول لها ولا قوّة. وقد وافقتني في الرأي غير ناقد مهمتهم، منهم معجب العدوانية في (الكتابة والمحو: التناسية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بحائل، ط١)، ٢٠٠٩م، ص ١٥٠ الذي درس العلاقة الزوجية ولغة الحوار بين الشخصيات في رواية رجاء عالم «طريق الحرير»، ودرس تجلّي الذكر كعلامة نصية توحى بالخطر، لا سيما في الخطاب المنقول عن الأنثى بوصفها مصدرًا لإرشاد بنات جنسها، على حد

تعبيره، كما جلّى هذه الفكرة حسين المناصرة في (ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت، ط١)، ٢٠٠٨م. ص ١٦٨ - ١٦٩) في دراسته للذاكرة النسوية التي تمتلك العداء أو الحسد للجنس الآخر (الذكر)، من خلال نقده لمعالم هذه الذاكرة في قراءته لروايات ليلى الجهني (الأرض اليباب)، وقماشة العليان (أنثى العنكبوت)، ونورة الغامدي (وجهة البوصلة)، فتقدم الأخيرة صورة للمرأة الضحية في عالم الرجال من خلال تجربة مأساوية عاشتها البطلة وصديقتها/ قريبتها «فضة».

وقد استدعت ساردة «ذاكرة بلا وشاح» صورة الأخ غير الشقيق لـ(فضة)، وشقيق (منيرة). وجعلته يعيش مع الخمر/ ١٨، وإلى الإيقاع الذي رسمته تلك الشخصية وتسلسل أحداثها الذي نراه مرسومًا كما يلي: ١٨/ + ٤٩

منيرة + فضة + إبراهيم أشقاء من أب وأمين وفضة هي غير الشقيقة لهما	←	تربّي إبراهيم بفوقية الرجل الوحيد للبيت ورضع من أمه، وتعلّم من والده الخوف على أخيه من العيب والعار	←	عاش إبراهيم مع رفاق السوء	←	يضرّبه والده ويريطه كالبهائم منعًا له من مرافقة رفاق السوء	←	يُعامل فضة بقسوة الرجل الأمير الناهي	←	يستقيم إبراهيم ويتصالح مع أخيه ويطلب مسامحتهما
---	---	---	---	---------------------------------------	---	--	---	---	---	---

وظهرت خلال قصة (إبراهيم) في الرواية إشارات لصورة الأب الذي لم تستثته الساردة من إحساسه الرجولي، وأنه يغالط نفسه أحياناً في اتباع بعض قوانين الرجولية كما يعتقد/١٩. وتحدثت الساردة عن منطق الفوقية/١٩، والمنطق الذكوري/١٧، والتسلط الذكوري أثناء حديثها عن ثلاثة شخوص (إبراهيم، وجاسر، ووالدها)، وفي إيقاع روائي متسلسل تستطيع خلاله أن تكشف الظلم الذي عاشته (فضة) و(منيرة) في أسرتهما، و(فضة) على وجه الخصوص لأن زمن استرجاع الأحداث يُلخص حكايتها.

وأخذ الحديث عن التسلط الذكوري صفحات طويلة، ضمن الأحداث، كانت من (١٧) + إلى (٩٨). وبدأ الحديث عن (إبراهيم) + يصب جام غضبه الذكوري على أخته + تلمس أختا إبراهيم بذور الفوقية فيه من صغره + ويانحرفه تظهر سلطة الأب الذكورية فوق سلطته + يضره أبوه + يستقيم أمره + يطلب العفو.

أما الوالد فقد ظهر أنه من زرع بذور الفوقية لإبراهيم، وبأنه تغاضى عن مرافقته لرفاق السوء مادام أن الرجولة لا يعيها شيء طالما هي فوق الثوابت/١٩.

ومشت أحداث الرواية بصورة قطع مشهد الأب، ليعود من جديد وهو يحاسب ابنه على تقصيره ويربطه كالبهائم، وتحاول فضة ثنيه، إلا أن أمر الأب ينفذ/٤٩. وتوافق الساردة منطقة الذكوري حين أمر العمة بتحضير فضة كي يراها جاسر/٧٢.

أما (جاسر) زوج (فضة) فهو الشاب الذي انتقته في مزرعة العمدة/٤٢.

+ ومن خلال تيار الوعي تقفز فكرة ركوع فضة للذكورة والفحولة، مثل (منيرة) الأخت الصغرى التي تجيد الانحناء لهذا الجنس المتعالي كما تقول الساردة /٥٠، ونقرأ سردها: «ويحي إنه رجل، ولكن كيف إذا أشعر بالرغبة للنظر في وجهه؟ هل حان وقت ركوعي للذكورة والفحولة من أجل خافق يخفق بقلبي؟» (٥١/١١).

وتمشي الأحداث نحو إحساس (فضة) بحبها لـ (جاسر)، ووقفت الساردة من (الحب) موقفاً متجاوزاً:

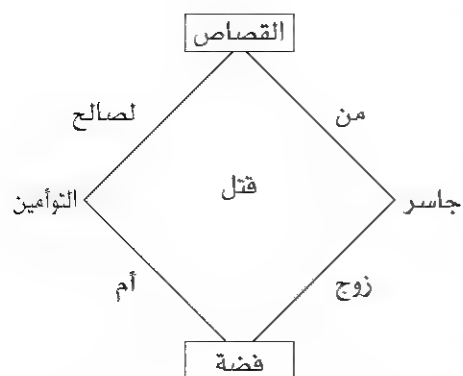
حب فضة لأخيها إبراهيم وشفقتها عليه وهو مربوط بقناء المنزل كالبهائم	←	استدعاها للتفكير	←	في حبها للشاب الذي انتقته في المزرعة
--	---	---------------------	---	---

فالعواطف لا تتجزأ. وتصنع الساردة قطعاً في الأحداث لصالح قصة (فضة) مع زميلاتها. ومعلمتها، وعمتها (زوجة والدها). ومن القصة استجلبت الساردة مشهد الخطابة (وظفة) وهي تطرق باب منزل (فضة) لخطبتها إلى (جاسر بن أبي مسعود الدلال). وجاء مثلك الإيقاع الروائي منتظماً هكذا:

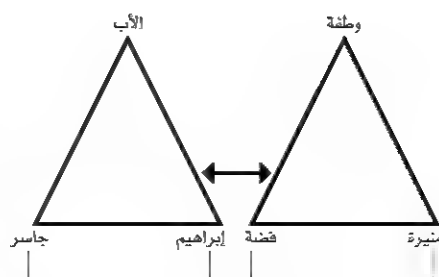
الذكوري أعتقد أنه أحبتي، لكنه لن يقولها لي
فهو رجل!٨١،

وجاء إيقاع الرواية الخاص بجاسر كما يلي:
غير مرتب في البيت + لا يظهر مشاعره تجاه
زوج + غير محافظ على الصلاة + يهرب كثيراً
من المنزل + شكاً + لا ينسجم في الفكر ولا
في المشاعر مع فضة.

ثم يأتي القصص في رواية القرني جزءاً
لجاسر على إهماله وتسببه في قتل توأمه من
(فضة)/١٠٥، فيكون مثلث القصص المنطوق
به في الرواية قد تشكل على النحو الذي يمكن
رسمه هكذا:



فيكون القصص لصالح (فضة) التي فقدت
توأمها، مع اعتراضها أنها فيما بعد أصبحت
المدعوة بالملقة/١٠٥، وإذا ما فهمنا البعد
الآخر لوجه (القصص)، فإننا نرى الدنيا تقتصر
لفضة؛ وقد شُفيت من مرضها النفسي، وعادت
لها حياتها الجامعية، وعاد لها جو العشق.
واقترعت من تكوين أسرة جديدة مرة أخرى.



فشخصية (منيرة) ترضخ لمنطق رجل البيت
وتتحتي للذكورة. وتتحنى فضة لحبها وتقبل
(جاسر) زوجاً، وتتحنى (وطفة) لعادات الخطبة
التي يفرضها الأب وتتفحص وجه فضة؛ فممنوع
على جاسر أن يراها أو يعرف وجهها.. وهي من
سيقوم بهذه المهمة، لكن الأب يخالف العادات
ويسمح برؤية جاسر لفضة رؤية خاطفة،
وتسير الأحداث نحو ليلة الزفاف وتظهر أن
(جاسراً) تمثال حجري، وشكاك، وجاهل بفنون
الحب (٨٠).

ثم يتسبب (جاسر) في موت توأمه؛ بشكّه غير
المبرر بفضة، ثم يلاقي جزاءه بالقصاص منه.
وخلال سرد أحداث الزوجين/٧٦ بدا الإيقاع
الروائي خادماً لفضة التي تقاجت بتمثالها
الجديد ومنطقه الذكوري الذي لا يسمح له
اليوح إلا لمن ليست له/٧٨، وتقول الساردة عن
هذا: «طاغوت الذكورة والفحولة يُسيطر عليه»
(٧٩/١١).

وتقول: «ترى ماذا تخبئه لي الأيام مع هذا
التمثال الحجري؟»٨٠/٨٠
وعن الحب تقول: «فأنا بقدر كبريائه

* أكاديمي بجامعة الملك سعود.

لأنني أشتاق إليك - سناء أبو شرار السجنُ بوصفه نافذةً للخلاص!

■ هيا صالح*

تقوم رواية «لأنني أشتاق إليك» لسناء أبو شرار (دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٢م). على سرد قصة واقعية في إطارها المجمل، تخيلية في تفاصيلها، إذ استوحيت الكاتبة قصتها من خبر تداولته الصحافة حول رفض سجينتين مغادرة السجن رغم انتهاء مدة محكوميتهما.

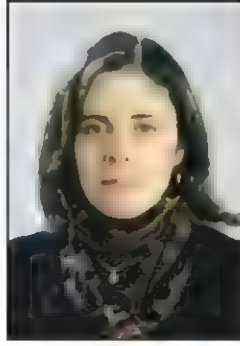
زارت الكاتبة السجينتين وقابلتهما بفضول الراغب في المعرفة، لتبدأ بعد ذلك تشكيل عالم روايتها القائم على تناوب السرد بضمير المتكلم بين الشخصيتين الرئيسيتين: «جميلة» التي أقدمت على قتل الرجل الذي أوقعها في شرك حبه ثم خدعها، و«نجوى» الفتاة اللقطة التي تُقدِّم أيضاً على قتل رجل عانت من قسوته الكثير.

إنسانة ميتة المشاعر، لكنني أعلم أنني لو عدت للحياة معهما، فسوف أكرر جريمتي مرة أخرى» (ص ٥١).

وفي هذه النماذج وسواها، تطرح الرواية سؤالها العميق والصادم بشقيهِ: من المجرم الحقيقي؟ ومن الضحية؟

فقد وقعت «جميلة» في شرك إغراء الرجل لها وتعلَّقتُ بها به، وهي بعدُ في مقبَل العمر، فمنحته بدافع الحب كل ما تملك، ولم تحظْ منه بشيء سوى القهر والألم، فيما هو يستغلُّ مشاعرها وعواطفها الجياشة بطريقة منقّرة. ثم تُودَع السجن

وفي خضم ذلك، تقدّم الروائية نماذج نسائية أخرى داخل السجن، مثل «زهرة» التي يلقبها الجميع بـ«القاتلة»، إذ لم تتردد في إنهاء حياة زوجها الذي يكبرها في السن كثيراً، لتتخلص من جبروته وتسَلِّطه، وقتل طفلها منه أيضاً. يُحكم عليها بالإعدام، وبينما تظل متماسكة أمام الجميع، فإنها تتهار من البكاء عندما تتبادل الحديث مع «نجوى»، معترفةً: «أنا خائفة من الموت، خصوصاً أنه موت مُرّ صعب، لكنني أعطيت هذا الموت المرّ لابني، قتلته بيديّ هاتين.. الأسوأ من جريمتي هو أنني لا أشعر بالندم، ولا أشعر بأي شيء، كأنني



سقاء أبو شرار

ومن ثم، تيدان كتابة مذكراتهما التي مزجت بين الواقعي الذي عاشته وعاشته، والمخيّل الذي تنوكان إلى تحقّقه. إذ يقوم بناء الرواية على الثناوب في السرد بين هاتين الشخصيتين؛ مرة تروي هذه، ومرة تلك.. مع التركيز في كل مرة على كتابة رقم السجينة لصقاً باسمها، فـ«جميلة» هي المقيمة رقم (٧٤٥) و«نجوى» هي السجينة رقم (٥٦٥)، ليبدو الرقم جزءاً من الاسم يُستعاض به عن اسم العائلة، أو أي ارتباط آخر بالسلالة الأكمية: «هنا يتساوى الشباب والشيخوخة والمرضى والصحة والعزن والسعادة لأن السجن يزيل كل الفوارق، ويتحول كل من يدخله إلى رقم وملف، لا جدوى من مراقبة التجاعيد التي تزداد عمقاً في كل عام، ولا جدوى من الشكوى من وهن الشيخوخة، ولا فرق بين فرح غامر وحزن دام، لأن كل هذه المعاني لا قيمة لها إلا هناك، على الطرف الآخر، حيث تحيا حرية الروح والجسد» (ص ٥).

في أوراقيهما، تستعيد البطلتان ذكريات أحداث عاشتاها قبل دخول السجن، كما تيدعان من خيالهما حكايات وتفاصيل، ليدنو هذا المنحى بمثابة حبلٍ سرّي -على ضالته ووهته- يحول دون أن تفقدا ما تبقى من إنسانيتيهما، وحتى تظلا قادرتين على مواصلة الحياة وراء القضبان.

الحوار التالي بين السجنتين يوضح فكرة ما اتفقنا على تنفيذه:

«جميلة: أيتها الفبية، اكتبي عن أحلام لن تتحقق، وعن حب لن يحصل، وعن آمال كبيرة في صدرك، ولكن لن تكون عديمة الوجود في الواقع..

بعد جريمتهما، لكن أهله وأهلها لا يرضيهم ما نالته من عقابٍ وفق القانون، وينتظرون خروجها ليعاقبوها على طريقتهن؛ إنها حياتها: «هل أنا قاتلة؟ أم شريكة بجريمة قتل؟ لو أنني كنت قاتلة أو شريكة لا عرفت على الأقل لنفسني بهذه الجريمة، ولشعرتُ بالندم، وأنني أستحق هذه العقوبة، ولكن في أعماقي لا أشعر بجريمتي، ولا أشعر أنني مذنب. هل فقدتُ ذاكرتي؟ أم إنه قلتي

قتلاً روحياً قبل أن أقتله أو أكون شريكة في قتله جسدياً؟ هل فقدتُ ذاكرتي، أم فقدتُ قدرتي على الشعور بأي مشاعر؟» (ص ١٧).

أما «نجوى»، فهي فتاة لقيطة لا أهل لها، تعاني من قسوة الحياة ونظرة المجتمع القائمة على الريبة والشك والازدراء، حتى إنها لم تعد تتمكن من تدبير لقمة عيشها ولو كان بالعمل خلاماً في البيوت، والمفارقة أنها حين تقدّم على القتل ويتم اعتقالها، فإن أول شعور يعترها هو الأمان، إذ تبدو على يقين بأن هناك من هو مسؤول عن تدبير أمورها دون الحاجة لأن تدلّ وتُهان على الطرقات بحثاً عن لقمة العيش؛ من مثلي لا يرغب أحد باقتلاعها، وحين أجلس على رصيفٍ ما في ليلة مقمرة أرقب النجوم وأتذكر دون أن أنسى أنني هذا الشيء الذي لم يرغب أحد بالاحتفاظ به أو بالتقاطه، أنظر حولي فأجد الكون كله باكياً حتى النجوم التي في السماء. دون كلمات أسأل تلك التي أحضرتني إلى هذا الوجود: لملا؟ وبأي ذنب؟» (ص ٢٢).

خشية «جميلة» من أن تُقتل، وخشية «نجوى» من أن تعود يتلقفها الضياع بعد خروج كليهما من السجن، هو ما دفعهما إلى الطلب من إدارة السجن البقاء فيه حتى الممات.



عموماً أنتِ مترددة وجبّانة، وسوف أبداً من
يوم غد بكتابة كل ما يدور بخلدني، حتى لو كان
أوهاماً وأحلاماً، لكنني سأكتب وأكتب إلى أن...

- إلى أن ماذا؟

- إلى أن تتحول الكتابة إلى أهل ووطن
وحبيب..

- لكنها قد تجعلك تقندين كل هذا وأكثر،
وتزداد معاناتك..

- اسمعي، لقد فكرتُ بكل هذا، وقررتُ أنني
أريد أن أكتب مهما كانت النتيجة.. أريد أن
أشعر أنني ما أزال على قيد الحياة.

- لكنك على قيد الحياة، حتى لو كانت هذه
الحياة في السجن..

- أنتِ مخطئة، مَنْ يدخل السجن يدرك أنه لم
يعد على قيد الحياة» (ص ١٤).

هذا ما يفسر اتخاذ الرواية من السجن مكاناً
لأحداثها الرئيسية والمفضلية، حيث تتشكل
يوميّات السجينات من التفاصيل الصغيرة،
والنقاشات التي تنور بينهن ليعبرن من خلالها
عن أفكارهن وأحلامهن، وليلاسن ولو للحظاتٍ
قليلة، عتبات الفرح، ويشعرن أن نعمة من يشاطرنهن
الأمم، ولو كان هو نفسه يحتاج إلى من يشاطره
ألمه أيضاً..

في السجن تعي الذات الإنسانية حقيقة
وجودها، وطبيعتها الإنسانية الخالصة والمجردة
من الأطماع والتفاخر، فالذات المقيدة لا تملك
سوى أحلامها الصغيرة وذكرياتها البعيدة التي
تشكل الخيط الرفيع الذي يقيها على قيد
الوجود: «الأنفاس بطيئة، ولكن الذكريات دافقة
وتتكرر في كل ليلة، وفي كل تقلّب على الفراش
الضيق. هنا الذكرى عالم حيّ ولا بد أن يكون

حيّاً كي لا تفرق الحياة بالموت، وبين كل الأشياء
الصامتة والجافة والغريبة تصبح الذكرى هي
الصوت والانتماء والخيط الرفيع ما بين الغياب
والحضور، وبين الزوال والبقاء» (ص ٥).

عالم السجن المبنّي على التفاصيل الصغيرة
والأحلام والذكريات، هو نفسه المفتوح، بناقته
الضيقة، على عالم آخر، حيث كوّن فسيح في
أعين السجينات، لكنه يقع خارج الجدران. وفي
السياق، تتشاجر هؤلاء السجينات حول أيّ منهن
أحقّ بالجلوس أمام النافذة أولاً، ثم يتفقن على أن
يتداولنّ على ذلك، إذ النافذة هنا تتحول إلى عالم
واسع، كلّ منهن ترغب أن تكون جزءاً منه ولو عبر
نظرات ضائعة في فضاء المدينة الواسع. تقول
نجوى: «المكان في السجن.. لا أستطيع أن أراقب
نفسي حين أجلس خلف النافذة، لكنني أستطيع
مراقبتهم وأرى دموعاً غزيرة أو ابتسامة عابرة أو
صمتاً مطبقاً.. بهذه اللحظات أدرك أن السجن
شيء صعب.. صعب» (ص ٢٤).

والدها في ربوع البلاد، فإنها تشتاق في النهاية إلى أن تلمس تلك الأماكن وأن تعيش فيها، وهو الأمر الذي يضاعف الألم في نفسها، فتقرر هي الأخرى، التوقف عن الكتابة: «هل أنا نادمة لأنني كتبت هذه الأوراق التي قادتني إلى أعماق ذاكرتي وأيقظت الشوق والألم والحزن والقهر؟ أم إنني لم أعد أستطيع أن أكتب كي أحتمل حياتي في السجن، لأن هذه الأوراق شكلت حياة أخرى لي رغم وجودي هنا بين هذه الجدران؟ تأملت أوراقتي، ومن بين كل السطور لم أر سوى وجه والدي، وشوقي له وخوفي منه. هو يتمنى موتي وأنا أتمنى لو أراه لدقائق وأن يضمّني إلى صدره ولو لثوانٍ، ثم أرحل عن هذا الوجود» (ص ١٢٩).

وأخيراً، وبعد أن تفشل المذكرات في تحقيق راحة النفس والرضا لـ «نجوى» و«جميلة»، تحاول البطلتان البحث عما يمكنهما من بلوغ مرتبة الطمأنينة والسكينة، فتلجآن إلى الله، صاحب العدل المطلق، والقادر وحده على إنصافهن. وها هو مشهدٌ بعيثٌ لخير تمثيلٍ على ذلك: «نجوى» تقرأ في المصحف الذي تركته لها «زهرة» قبل أن تُساق إلى الإعدام، فتراها «جميلة» على هذه الهيئة، وتطلب منها أن تعرفها بهذا العالم علّ راحة النفس تتحقق لها، فتخبرها «نجوى» أن البشر لا يَنسون ولا يَغفرون، لكن الله هو الغفور الكريم، وهو الذي يبدّل السيئات بالحسنات، عندها تطلب منها «جميلة»: «أريد أن تساعدني في الوصول إلى الله.. عسى أن أجد سكينتي حيث وجدتِها أنتِ».

من هذه الثنافة/ رمز الأمل، تُعني الروائية نصّها بالمتخيّل، حيث تصنع كلّ واحدة من هاتين السجينتين عالمها الذي تنوّق إليه وتعيشه في خيالها، حيث الروح منطلقة خارج أسوار السجن الذي يقيد الجسد، وعملية التخيل تلك هي ما تحقق لكلّ من البطلتين شيئاً من رضا النفس. فـ «جميلة» تتجول روحها في ربوع البلاد، تعاود زيارة الأماكن التي كثيراً ما أحبّها، لتكتب ما تراه فوق أوراق مذكراتها بلغة شفافة عذبة: «الرمال الوردية من حولي تبدو ممتدة منبسطة ما بين الجبال الصخرية ووردية اللون، ولشدة نعومتها تبدو كأنها ثوب حريري وردي يكسو قاعدة الجبال، فتظهر الجبال أكثر تألقاً وجمالاً بثوبها الوردي الذي يمتد واسعاً تحتها» (ص ٩٢).

كذلك، تمكّنت الروائية من النفاذ إلى أعماق الشخصيتين اللتين تكتبهما أو تكتب عنهما، لتعبّر بعمق عن مشاعرهما ومعاناتهما النفسية والاجتماعية والعاطفية والأخلاقية؛ راصدة أفعالهما وردود أفعالهما، ومحلّلة الأفكار التي تتوارد بخاطر كلّ منهما، وما يخالطها من أحلام وآمال ومشاعر.

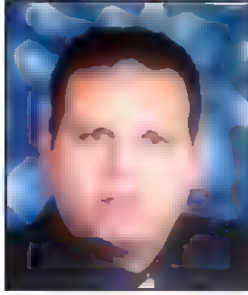
وإذا كانت المذكرات التي اتفقت السجينتان على كتابتها، بداية الطريق للتصالح مع الذات، فإن هذه المذكرات تفشل في مسعاها، وتصير عبئاً ثقيلاً على كلّ منهما؛ لذا، تقرر «نجوى» التوقف عن كتابة مذكراتها لأنها، كما تروي بلسانها: «أكتشف أنني لم أعثر على ذاتي، وأن أوراقتي أول من أخبرني أنني ما أزال ضائعة، رغم أنني مسجونة، وأشعر بجسدي وروحي، لكنني لست هنا ولا في أي مكان، لأنني فاقدة الاتصال الحقيقي بهذا الوجود» (ص ١٢١).

أما «جميلة» التي تكتب عن رحلاتها مع

* كاتبة من الأردن.

إشكالية الحداثة وما بعدها في الرواية العربية (رؤية متوازنة)

د. محمود عبد الحافظ*



يقول دجان بونديار: تتجلى إشكاليات الحداثة وتناقضاتها بمنتهى القوة في المجتمعات التي يكون تاريخها السياسي صادمًا، بسبب الاستعمار أو غيره من المتغيرات الجغرافية والتاريخية لهذه المجتمعات. وينسحب هذا السياق على مجتمعاتنا العربية بمنتهى القوة، فضلًا عن متغيرات أخرى، ربما يجيد بعض النخب قراءتها في هذه المجتمعات.

فكما لا شك فيه أن الحداثة في الغرب بذلت علمية، لم انداحت في شتى أمور الحياة بما فيها الحياة الأدبية؛ فكان ميلادها فرضياً، وتنشأتها سوية بمفهوم التريوين، وهذا ما لم يحدث في البيئة العربية من بعيد أو قريب؛ ما زاد في هوة الخلاف ومساحة التناقض.

فالحداثة في الغرب على مستوى نظريتها مقارنة بمجتمعاتنا العربية تعمل كثيراً من المتناقضات، انطلاقاً من الفلسفات والأيدولوجيات التي انطلقت منها، مروراً بتفسيرها وتطوُّرها لاحقاً. فمن التناقضات الأساسية التي وقع فيها العدائيون الغربيون اعتبارهم أن الحداثة هي انقطاع للمعرفة الآتية؛ لأن مصادر المعرفة العدائية هي اللغة البكر التي تنطلق من تمرد غير متناه على كل ما هو ثابت، نظير تأسيس وتطوُّر أنساق معرفية جديدة تعمل في ملياتها الرقوض دون التمتع والخلخلة دون الاستقرار؛ فجدة المعرفة وحداثتها شرط أساس لتسفس سوابقها ولواحقها. وهذا يعني أن الحداثة رحلة انتهاك أبدية تحت شعار أن الإبداع عقيدته التمرد المطلق^(١).

أو تقنية حديثة، فأضحى دعاة الحداثة في عالمنا العربي منذ بدايات القرن العشرين يدعون ادعاءً أجوف بإقامة جسور تواصل مع الحداثة الغربية. متناسين أن الهوة بين الواقعيين سحيقة، ومن الغريب أن الشيء الذي يدركونه حقيقة لا وهمًا أن الإصرار على نقل أنساق الحداثة الغربية إلى واقعنا العربي، سيزيد من مساحة العزلة والانزواء للنخبة داخل المجتمع، ويخلق صراعًا محتدمًا يزكّيه شعور بالتمالي من جانب.. وإتهام بالغريب والشيطننة من جانب آخر.

لقد تبنت طبقة من حملة المؤهلات العلمية العالمية وغيرهم فكرة الترويج للفكر الحدائي الغربي ومذاهبه وأيدولوجياته، عبر التنقل من منهج إلى الآخر، ومن انقطاع ثقافي إلى انقطاعات شاملة عن الثوابت في الثقافة والتاريخ؛ فقد استبدلت هذه الطبقة بالهوية الواضحة هويات متعددة، زعزعت الثوابت وخلخلت الاستقرار النفسي والفكري، وأزالت الشعور بالانتماء الحقيقي لأي شيء. وبات هؤلاء يسبحون عبر أثير الأسئلة مفتوحة النهايات التي تتطوي على النفي وتجاوزها في النَّفس الواحد.

وفي ظل كل ذلك نسي أو تناسى دعاة الحداثة الجانحة في العالم العربي أن ثوابتًا التي تنطلق من عقيدة راسخة.. تتكامل مع لغة العلم وتطور الفكر، وتتألف مع ثوابت اللامنطق التي اختلقتها الكنيسة الغربية في عصور سابقة بهدف شخصنة العقيدة، وتكبيد الفكر بما يتعارض مع فطرة الخلق وعلة الاستخلاف. إن الثوابت الإسلامية لا تتعارض مع الحداثة الحقيقية، والدليل على ذلك عصور النهضة الإسلامية التي تعد برهانًا راسخًا على تجسيد الحداثة بمفهومها المتوازن.

ومن الغريب أن دعاة الحداثة الذين يؤمنون أن التفكير الحدائي الفاعل والمنتج، هو عنوان التجدد والابتكار والتحرر من أغلال التقاليد التي لا تسمح بتأسيس ذائقة فنية تمارس حضورها في العصر

وفضلاً عن أن هذا المنطق يخالف الفطرة وثوابت العقيدة، فهو أيضًا تناقض علمي لمن جعل منهم العلم عقيدته، والدليل على ذلك أن الحداثة كما سلف ذكره عندما نشأت في الغرب، فإنها قد نبئت من رحم الحداثة العلمية، ثم تمردت على كل شيء، فبدأت بتعاليم الكنيسة، ثم طالت شتى شؤون الحياة. وحرى بالقول إن العلم الذي ولدت منه الحداثة لا ينسخ الماضي العلمي تمامًا؛ فالباحث يبدأ من حيث انتهى غيره، لأن أساس العلم هو التراكمية والبناء حتى وإن أثبتت الحداثة العلمية خطأ ما قبلها، فإنها تبقى عليه كأحد ملامح الاستشهاد على صحة الحاضر، وجزء من بنائية المستقبل التي تستمد ثباتها من الماضي والحاضر.

وعودًا على بدء.. فإن إشكالية الحداثة وتناقضاتها في مجتمعاتنا العربية تبدو أكثر فجاجة وقبحًا لكثير من الأسباب، يعد أهمها أن روافد الحداثة الغربية افترقناها جملة وتفصيلاً في مجتمعاتنا العربية؛ فالحداثة في مجتمعاتنا العربية بدأت في الأدب، وهذا يناقض الأيدولوجيات التي انطلقت منها الحداثة الغربية التي فطنت العلم في تعبيد العقول ورصف انقراض الأفكار؛ ما مهد لتوطين الحداثة في شتى مظاهر السلوك الإنساني بما فيها الأدب.

ولأن الكنيسة الغربية كانت سيطرتها على الواقع الغربي في عقود متوالية قمعية، لا تقوم على المنطق الذي يقبله العقل، ولا يخالف الفطرة، إذ مارس رجال الكنيسة إبان ذلك الوقت ممارسات قمعية تتنافى مع لغة العلم، كما أرخ لها كثير من العلماء والأدباء الغربيين وصار التحرر من برائتها أمرًا ضروريًا سعت إليه جميع طوائف المجتمع الغربي في ذلك الوقت، وتبنته على مراحل مختلفة جميع مؤسسات الدولة.

والوضع في عالمنا العربي يفاير ذلك تمامًا؛ فلم يكن لدينا متزامنًا مع الغرب نهضة علمية تكنولوجية تؤسس للمنهج العلمي، أو يتمخض عنها ثورة صناعية

الصراع محموم للزوال بهدف البقاء. إن النضج الحدائي انطلاقاً من هذه السمة ينمو من اللانضج؛ بمعنى أن الحداثة لا تمهل أي شيء ينضج كي تنضج. وفي هذا السياق يقول (الآن تورين) في كتابه «نقد الحداثة»: «إن قيم السؤال لا تكمن في الإجابة عنه؛ لأن الإجابة تنسخ بواعث السؤال وتقده قيمته الحديثة»^(١). وهو بذلك يؤكد أن قيمة السؤال تكمن في طرحه بطرائق متعددة تؤصل قيمة عدمية الإجابة عنه، ليظل محتفظاً بقيمة تجده في خلق عذابات مستمرة للنفس البشرية.

وتعد الذاتية من أهم خصائص الحداثة، فالروائي الحدائي يتعالى إحساسه بذاته إلى مستوى يفصله عن الآخر، ويقدر فرديته إلى درجة يشعر فيها بالضجر بكل ما هو موضوعي، ويغالي بعض الروائيين في هذه الذاتية المفرطة إلى مستوى يصير فيه المفكر وموضوع التفكير في الآن نفسه.

ويعد التكرار للواقعية ورفضها من أهم خصائص رواية الحداثة، فالأديب لا يحرص على التوحد أو التماثل بين عمله وما يصوره. فلم تعد جودة العمل الروائي تقاس بتماثله للواقع، لكن بقدرته على رسم واقع أفضل كما يراه الأديب.

أما خصيصة الصراع اليقيني، فتعد من أهم سمات الرواية في عصر الحداثة، فهي تستبدل بالطبيعة الإنسانية في التجربة الطبيعة الإشكالية التي تفرض على الروائي التخلي عن المعرفة اليقينية، حتى يتفرغ لمشكلة المعرفة نفسها؛ لأن معرفة المعرفة انطلاقاً من هذه السمة تعد شرطاً لمعرفة الحياة التي يفترضها الروائي.

إذاً الروائي الحدائي يؤمن بأنه هو وحده الذي يملك القوة الحقيقية التي تغير الوجود الإنساني، فالإنسان وحده هو الذي يملك كل شيء؛ لأنه هو الكيان المتصل بلا انقطاع. فالبطل عندما يقدم على فعل شيء، لا تدفعه لذلك القيم أو الدوافع المقدسة، بل يدفعه إيمانه بضرورة الفعل الذي يؤكد به حقيقة بقائه.

الحديث، لم يقطنوا إلى أن مهمتهم الأولى تنطوي على تطوير أدوات الفن والفهم، لتبرئتهما من عبثية التسلق، وتهريج الغرنية، وركاكة الأسلوب، وغموض المعنى، وهشاشة البنية، والخلط بين ما هو أدب، وما أريد له أن يكنه، وبين ما يحمل في أعسافه هوية ثقافية، لها ملامحها ونقاؤها وصفائها، وبين ما هو مخترق في عمق هويته.. لا ينفك عن إنتاج الثقلت والتفكك للأنساق المعرفية الموروثة؛ الأمر الذي يجعل من المتعذر كشف حقيقة انتماء الأديب لتراث بعينه.

خصائص الرواية في عصر الحداثة:

إن جدلية تحديد تعريف معين للحداثة، أو حتى تعريفات متق عليها بين الحداثيين يبدو أمراً مستحيلًا؛ لذا، أضى تحديد خصائصها وسماتها، أعرب لدلائها من تأطيرها في قالب محدد يتعارض مع أيديولوجياتها وفلسفتها القائمة على التغير المستمر الملف بالتناقض.

إن التناقض والغموض يعدان من أهم خصائص الحداثة، فيتجلى التناقض في أن يعلي الأديب من شأن شيء بعينه ليرفضه، ويتمثل الغموض في صيرورة الأديب على الإسراف فيه لإعلاء دينامية التدفق.

إن أدب الحداثة هو مزيج من هذه التناقضات التي تمرور في ذهن الأديب، لتخلق مساحات للتعبير عن التفكك غير المترابط وغير المنطقي. فالمنطق عنده هو عقلنة العاطفة وهلوسة العقلاني وتشذير المترابط، وتحويل المكان إلى زمان والعكس. ولهذه الخصيصة وغيرها يأتي العمل الأدبي مفرطاً في الغموض والتناقض.

ومن سمات الحداثة أيضاً الآتية، وتعني كما يراها رواد الحداثة أمثال «بودلير» زمن اللحظة؛ لأن الحديث عنده هو الموقت سريع الزوال، فالحداثة لا تصارع الزمن فحسب، لكنها تصارع نفسها.. فهي في

الرواية في مرحلة ما بعد الحداثة:

ليس غريباً أن يكون هناك جدل حول تعريف مفهوم ما بعد الحداثة، مادام الجدل لا يزال مستمراً حول مفهوم الحداثة نفسها. إن ربط الحداثة أو ما بعدها بحقبة تاريخية بعينها.. أمر تضاربت فيه آراء كثير من المفكرين والعلماء في مجالات متعددة، منها التاريخ والاقتصاد والسياسة والأدب والفنون.. إلخ.

ورغم هذا التضارب، فلم يتوقف عنه المتخصصون على اختلاف مشاريعهم كثيراً، بقدر ما اهتموا بجذلية المبادئ التي تقوم عليها فلسفة الحداثة أو ما بعدها، والوصول إلى تأطير واضح لهذه المبادئ يسهل دراستها وكيفية قراءة الواقع الإنساني في ضوءها.

ولأن الحديث في هذا المقام عن الرواية في عصر ما بعد الحداثة، فسوف نلتزم في رصدها في الحقبة الزمنية التي اتفقت عليها معظم الدراسات النقدية، والتي وصفتها بأنها الحقبة التاريخية التي شاعت فيها الفوضى والقلق الاجتماعي والثورات، والتي تعد أكثر اضطراباً مقارنة بعصر الحداثة الذي اتصف بالعقلانية.

وأطلق ما بعد الحداثة في مجال الفن والأدب على الأعمال التي أنتجتها حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم. ورغم ذلك، فإن الحداثة وما بعدها لا تدل في هذا السياق على فترة زمنية بعينها، بقدر ما تدل على تيار محدد يتسم بسمات نقدية محددة.

وتشير الدراسات إلى أن أول من استخدم مصطلح ما بعد الحداثة في مطلع الخمسينيات هو الشاعر «تشارلز أولسون» في رسالة كتبها لأحد أصدقائه يشكك فيها في قيمة التراث، ويصف نفسه وأبناء جيله بـ«جيل ما بعد الحداثيين»^(٣).

بدأ استخدام ذلك المصطلح في التنامي في الأوساط الأدبية في أوروبا، وقد تزامن ذلك مع نهايات

الحرب العالمية الثانية، إذ بدت قوى عظمى جديدة في التمايز، مثل الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي، وتحول الغرب من الصناعات الثقيلة إلى الصناعات الدقيقة والإلكترونية، فهو عصر التقنية أو ما بعد الحداثة كما أطلق عليه.

وقد نعت كثير من النقاد الأدب في هذه المرحلة بوجه عام، والرواية بوجه خاص، بأنه أدب الصمت حتى الانفجار، كما نُعتت هذه النزعة في الأعمال الروائية بأنها نبوءة النهاية التي تمثلت واقعاً في هيروشيمانا وناجازاكي وفيتنام.

ولعل أبرز ما اتسم به أدب ما بعد الحداثة السخرية، وتعتمد التصادم مع القارئ، ورفض المسلمات وعدها وهماء، انطلاقاً من الإيمان باستحالة وجود منطق يفسر متغيرات هذا الواقع غير المنطقية.

وبذا، فإن ما بعد الحداثة في بعض جوانبها تعد امتداداً للحداثة وإرساءً لمبادئها بشكل يبدو أكثر عنفاً بفعل احتدام روافد التطوير وتدافعها المحموم، وتعد في جوانب أخرى ردة فعل لها سيما العقلانية المفرطة التي اتصف بها أدب الحداثة. لقد جاء أدب ما بعد الحداثة ثورة على كل ما هو عقلاني، إذ يحتل الأديب بكل ما يربطه بالواقع، وربما يكون ذلك أحد الأسباب التي أشاعت موت ما يرمز للعقل والثوابت القوية، مثل موت البطل في كثير من الأعمال الروائية التي تمثل مرحلة ما بعد الحداثة.

ورغم الفروق التي جاوز بها أدب ما بعد الحداثة خصائص عصر الحداثة؛ إلا أن الواقع يشير إلى غير ذلك، فكثير من الأعمال الأدبية ينتمي أصحابها بفعل الزمن والقناعات إلى ما بعد الحداثة، إلا أن النقاد يختلفون في تصنيف هذه الأعمال على أنها تمثل الحداثة أو تمثل ما بعدها. وذلك ما جعل فريقاً من النقاد يرى أن مصطلحي الحداثة وما بعدها يتقاطعان في سمة جوهرية، هي فضفاضة الدلالة التي تقود إلى حتمية التداخل.

خصائص رواية ما بعد الحداثة:

اتسمت رواية ما بعد الحداثة ببعض الخصائص، أهمها:

١. حطمت الرواية سلطة المذاهب الفكرية الكبرى المغلقة، والتي عادة ما تأخذ شكل الأيدولوجيات، على أساس أنها في زعمها تقدم تفسيراً كلياً للظواهر. وقد ألغت حقيقة التنوع الإنساني. وانطلقت الرواية بالإعلان عن سقوط هذه الأنساق الفكرية المغلقة.
٢. دعت الرواية إلى إلغاء الذات الحديثة، وذلك لأنها من اختراعات عصر الحداثة.
٣. تنهض الرواية في عصر ما بعد الحداثة على الصدفة أو على مجموعة من الصدف، وليس فيها أي مجال للسببية أو المنطق.
٤. رواية ما بعد الحداثة تلغي المحاكاة، وتلغي وحدة الحدث، بل تلغي الحدث نفسه، بحيث لا يكون هناك حدث. وأيضاً كثيراً ما تلغي البطل، وتلغي السرد الطولي، بحيث ينعدم التسلسل والتتابع الكرونولوجي.
٥. المغالاة والإغراق في الخيال من أهم سمات رواية ما بعد الحداثة؛ لذا وسم على أدب هذه المرحلة «بأدب الإفراط».
٦. اختلاط الفانتازيا بالواقع يعد أهم الخصائص لرواية ما بعد الحداثة.
٧. التناص، مما يعني أن التاريخ يكرر نفسه أو أن التاريخ نفسه تناص.
٨. نفي إرهاب الحقيقة أو السعي لها باعتبارها هدفاً أو مثلاً، كما كانت تتبناها الحداثة، فبعد الحداثة ترى أن الحقيقة من المستحيل الوصول إليها^(١).

نحو حداثة عربية متوازنة:

ثبت من قراءة التاريخ أن أكثر الحضارات ثباتاً واتزاناً وتأثيراً هي التي اعتمدت على الوسطية والاعتدال في قراءة الواقع واستشراف المستقبل، كما ثبت أيضاً أن الجنوح تكون نهاية مآله متسارعة بضعف سرعة صعوده.

ولا يخفى على أحد أن عظمة الرسالة الخاتمة وصلاحياتها وإبداعيتها في كل زمان ومكان، قد قامت على دعائم شتى تأتي الوسطية في مقدمتها. وفي القيم الإنسانية لا توجد فضيلة إلا وتوسطت رذيلتين. فالحداثة المتوازنة هي الحداثة التي تقوم على الوسطية، فهي ارتباط بالتراث، وخروج عليه في الوقت نفسه؛ فالأديب والروائي العربي لا يكتب في فراغ بل يكتب، ومن ورائه الماضي وأمامه المستقبل.

ولا يعني الارتباط بالماضي محاكاة له، فليس التراث الذي نقصده هو تشبث بتلابيب موضوعات نفقت.. أو أفكار وصور هيضت. إن التراث الذي نقصده هو طاقة معرفة وحيوية خلق وذكرى اكتفت القلب والروح.

فمن هذا المنطلق يكون الارتباط بالتراث يحمل معنيين: الأول: ارتباط وخلق وإضافة واستباق. والثاني: ارتباط التقابل والتوازي والتضاد. إن التراث ليس تراثيل مقدسة، لكنه ينبغي أن يكون طاقة تفجر الخلق والإبداع من خلال أعمال قرائح موضوعية يكون ديدنها النقد والتمحيص والانتقاء للارتقاء.

إن الأديب الحاذق هو الذي يقوم بعملية فصد للتراث ليميط عن الغبث، ويستمد منه إكسير الخلود ليسكنه في روح جديدة تسابق الزمن.

إن الحداثة وما بعدها أمام، فكيف يكون أمام بلا خلف، وكيف يكون بعد بلا قبل؛ فالماضي ليس محددًا دلاليًا على الأقل في الأدب بارتباطه الزماني أو المكاني المحدد، فهو وعاء التراث الخصيب

وتعد كل جديد خرقاً واختراقاً للثوابت التي ربما لا تتجاوز دلالتها أذهانهم فقط. فلا بد مع فصد التراث واستصفائه والافتتاح على المستقبل من خلال القراءة المتأنية للحاضر في كل الثقافات، وانتخاب ما نعبّد به مسارات التفكير للمستقبل.

إن التجديد سنة الحياة التي كفلتها وسطية الإسلام؛ بل حتّى عليها الدين الحنيف، عندما فتح باب القياس والاجتهاد، وإعمال العقل في كل جوانب الحياة في حدود الكتاب والسنة؛ فإذا كان هذا هو منهج الإسلام في النظر إلى أمور الدين، فما بالنا بأمور الدنيا التي تتعلق بالأدب والثقافة وغيرها من شؤون الحياة، فهي أولى بالتطوير والأخذ وفق معاييرنا وثوابتنا لا بالانفصال عنها أو هدمها. فلماذا إذا نرفض أي تغيير أو تطوير، ويسارع البعض برفض آليات التخوين والتكفير؟

ألا يوجد ثمة توافق بين الحداثة الشعرية النابعة من الموروث الثقافي العربي من ناحية والإسلام بوسطيته المتوازنة من ناحية أخرى؟ وهل حدد الإسلام معايير يعينها للحكم على الأدب بالجودة أو الرداءة؟ وهل كل شعراء الحداثة خرجوا على الثوابت وتعدوا على القيم أو الدين؟ ألا توجد آليات في مرجعيتنا العربية ونماذج مضيئة تحتذيها لتقودنا إلى حداثة معتدلة؟

إن الإجابات عن هذه الأسئلة تبدو بديهية؛ لأنّ معضلة الفهم الحقيقية تكمن لدى الكثيرين في طرح السؤال لا في الإجابة عنه.

وليتبرأولو الألباب.

بقدرات العقل البشري المتفاعلة مع سيرورة الحياة في زمن يستحيل أن نحياه. فكيف نغض الطرف عن أنساق فكرية تنفياً بظلالها في الحاضر الذي نحياه بغض النظر عن الإيمان أو الكفر بالواقع الذي نحياه والمستقبل الذي نرجوه.

إن عملية فصد التراث وإعادة إنتاجه تشي للأديب والنمبدع العربي بالأواصر الدافئة، والوشائج المنتظمة بين تراثه وتراث الأمم الأخرى؛ فحتماً سيكون هناك تلاق مواز للاختلاف؛ لأن الموضوعات الإنسانية ثابتة، لكنها مختلفة في ظاهرها الأشكال المتناسقة مع الظروف الاجتماعية والسياسية والبيئية واللغوية. فالسلوك البشري تجمعه قواسم مشتركة ترشح عنها العواطف والمشاعر، فينتهجها الإنسان بفطرته التي تجنح إلى المدنية والتحضر. إن العودة للتراث تكسب المبدع تقييم العمل الحداثي الذي بين يديه برؤيا بانورامية يفقدها حتماً إذا نظر إليها بعين اللحظة فقط.

إن مشكلة الحداثة كما يراها عميد الأدب العربي، «هي الحياة من حيث هي حياة» وهو بذلك يؤكد ضمناً على أن الحداثة قديمة قدم الزمن المتحرك أبدياً، سيظل الصراع محتدماً ما دامت الحياة مستمرة.

إن الحداثة المتوازنة هي ميلاد من الحاضر لروح أثرية أزلية ممتدة الجذور في الماضي السحيق ومحلقة في فضاءات المستقبل اللامحدود. فهي حركة إبداع تسكن الحياة في تغييرها الدائم.

وإلى جانب ذلك أيضاً لابد من تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تقدس القديم وتتعصب له،

* باحث وناقد وأكاديمي جامعة الجوف.

١. هاو، ارفنج (١٩٨٤م): فكرة الحديث في الأدب والفنون، ترجمة جابر عصفور، مجلة إبداع العدد الخامس، السنة الثانية.

٢. أنطون كمبنيون (١٩٩٣م): مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة: محمد عزيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ص ٧٥.

٣. أدونيس (١٩٩٣م): النظام والكلام، دار الأدب، ط١، بيروت، ص ٩١.

٤. إبراهيم نصر الدين (د. ت): الحداثة وما بعد الحداثة في الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية على قصة «ليس بعيداً عن وسط المدينة» للأديبة «أولي كاستل بلوم» نموذجاً.

٥. محسن عثمان (د. ت): نحو حداثة عربية إسلامية، كلية العربية، جامعة الأزهر، القاهرة ص ٣.



وقفة تأملية مع «الرائيّة»

قصيدة حمزة شحاتة في ابنته

د. ماهر بن مهمل الرحيلي *

كان حمزة شحاتة -رحمه الله- علامة مميزة في مسيرة الأديب السعودي، شهد له بذلك أقرانه ومجاليه، ومن أتوا بعده ودرسوا منه، وقد وقفت كثيراً عند قصيدته التي يقول مطلعها:

حديثي فيّ صابساً أو طروباً لا تراعي نظاهري أو تسري

والتي تعد بحق خطاباً أبوياً لابنته الصغيرة، يتخلله كثير من البوح الشعوري، في الوقت الذي لا يخلو من قوة في الخيال والرؤية.

ولعل من المستحسن أن أورد أبيات القصيدة كاملة قبل الإيفال في الحديث عنها:

وإذا راقك الوصول إلى رأ	حديثي فيّ صابساً أو طروباً
سي لكي تعبتي قليلاً بشعري	لا تراعي نظاهري أو تسري
فأقفزي قفزة المجازف في حر	لك مني صدر رحيب وإن ضا
من تكوني في لحظة فوق ظهري	ق بما في الحياة ذمماً فقري
وأفعل بي ما شئت وأهترضي	والتمني وجنتي لثماً عنيماً
لعباً بادلتيك قرأ بكراً	وكلي لليدين تجميش صدري
فقريباً ستصبحين فتاة	والصقي وجهك الصغير بكتفي
لا ترى الشمس حسناتها ذات خدر	وأجعلني من يدك طوقاً لخصري
حديثيني ألا يروصك بعدي	واهجمي تارةً بجسمك القيد
بعد طول اتلافنا يا لذعري	ه بعذفي يهزني فوق حجري

علامات البشر أو العبوس تبعاً لصروف الحياة
لأن ارتباطها الحقيقي إنما هو بما لها في
داخله من مكان ثابت رحيب لا يتغير، إن ثبات
المكانة التي تحتفظ بها الابنة في نفس أبيها
مهما تغيّرت أحوال الحياة لهو ثبات يعبر عن
قوة حبه لها.

تحفل القصيدة بمشاهد متتابعة من
البيت الثالث إلى الثامن قد لا تألفها كثير من
البيوت حتى وقتنا الحالي، لأنها مشاهد تتم عن
أبوة حانية، أبوة غير تقليدية، أبوة تقوم على
الصداقة والمودة والألفة والثقة، ولئن وجدت
هذه المشاهد عند بعضهم، فأغلب الظن أنها
تقتصر على الأطفال الذكور دون الإناث إلا من
رحم الله وهدى!

إذاً، فالقصيدة تشتمل على قيمة نفقدها
كثيراً في بيوتنا وعلاقاتنا مع أولادنا عامة
وبياتنا بشكل خاص، وهي بلا شك تدل على حب
مكن يكتنه هذا الأب الرحيم لابنته الصغيرة.
حتى وصل به الحد في البيت الثامن أن يرضى
كونه لعبة بين يديها يبادلها كراً بفر!

والخوف من نسيان المحبوب تبعاً لبعد
مكانه دليل قوي على صدق المحب، ولعل هذا
الأمر يشكل حاجساً كبيراً في القصيدة، يظهر
ذلك في الأبيات (١٠ ١٩)، وقد يكون الشاعر
متشائماً في نظريته هذه، لكنها المشاعر لا يمكن
التصرف فيها في كثير من الأحوال!

عبر الشاعر عن خوفه من ابتعاد ابنته عنه
ونسيانها له بعد أن ربط ذلك منطقياً ببلوغها
سن الرشد وزواجها وانشغالها بطبيعة الحال
بحياتها الجديدة، ما حدا به في ذروة خوفه
هذا أن يطلب منها التسم على عدم نسيانه يوم
عرسها، ذلك اليوم الذي ينشغل فيه فكر الإنسان
ووجدانه عن كل شيء، وكان خوف الشاعر أن
يكون ضمن هذه الأشياء المنسية.

واسأليني ماذا تكون حياتي
إن خلت منك يا نضارة عمري

ليت شعري لمن تكونين بعدي
يا حياتي وقبلتي ليت شعري

أقسمي لي بحب أمك أن
لا تناسين يوم عرسك ذكري

اذكري ذلك الشقي اذكريه
فلقد كان يرتجيك لأمر

سوف أحيا.. نعم ولكن حياة
تتهاوى بها عوامل قهري

و سابقي معذباً مفعم القل
ب شجوناً واستعين بصبري

قانعاً من أليم عيشي بالذك
رى أداوي مريرها بالأمـر

فإذا ما سمعت يوماً بموتي
فاتبعيني إلى سحيق مقري

و اذرفي دمعاً على جسدي الها
مد تندی لها جوانب قبـري

وتناسي نهايتي أهملها
فهي لا تستحق لفتة فكر

إن المتأمل في هذا الخطاب الشعري يلاحظ
الآتي:

أولاً: معاني الأبوة الرحيمة.

إن أول لفظة من أول بيت في القصيدة تدلنا
أن المخاطبة ذات مكانة خاصة عند الشاعر،
ليست لغيرها من الناس، فالإنسان بطبعه لا
يرتاح لمن يعمن النظر فيه، لأنه يفهم من ذلك لا
شعورياً معان سلبية، كالانتقاد والتحدي وعدم
التقبل، فما بالنا حين نرى الشاعر يطلب ذلك
طلباً وبارتيح، وهو أيضاً يطلب من المخاطبة
ابنته أن لا ترتبط بما قد يظهر على وجهه من

الثالثة: استعماله للصور الفنية.

تعددت استعمالات الشاعر للصورة الفنية. وهي وإن كان الكثير منها غير جديد إلا أنها جاءت مستحسنة في سياقها.

ففي صدر البيت الرابع يقول «والصقي وجهك الصغير بكتفي»، وفي الشطر الثاني يردف قائلاً «واجعلي من يديك طوقاً لخصري»، إن اتحاد الصورتين معاً (الوجه الملتصق بالكف والطوق/ اليدان المحيط بالخصر) يؤدي إلى معنى الالتحام والاتصال وعدم الانفصال، وهذا ما تجيش به نفس الشاعر.. وهذا ما يتمناه. فجاءت الصورتان معبرتين فعلاً عن عاطفته.

وفي البيت التاسع يكتئي عن بلوغ الابنة سن الرشد بمعنى جميل قائلاً:

فقريباً ستصبحين فتاة

لا ترى الشمس حسنها ذات خدر

والكناية هنا مركبة، حيث كُتّي بعدم استطاعة الشمس رؤيتها، وبأنها ذات خدر خاص بها، فالشمس لا تستطيع رؤيتها؛ لأنها بدأت تلبس الحجاب، ولأن خروجها من البيت قل عما كانت عليه وهي صغيرة، وهي ذات خدر خاص بها؛ لأنها أصبحت مستقلة بذاتها ولها كيانها الخاص بها.

ومن الصور التي استغلها الشاعر في بيان حبه لابنته أن دعاها بالحياة والقبلة في البيت الثاني عشر، فهي حياته لأنه لا يقوى على العيش بدونها، وهي قبلة؛ لأنها تجمع أفكاره ومشاعره جميعاً، إلا أن استعمال القبلة هنا قد يكتنفه بعض القلق؛ لأنها من المصطلحات ذات الصبغة الدينية، والواقع = على كل حال = يدل على ثراء اللغة العربية.. وإمكان الشاعر الاستفادة من هذا الثراء بعيداً عن هذه المصطلحات الحساسة.

وفي معرض وصفه لألم الابتعاد عن ابنته

وبعد هذا كله تبقى المعاني الأبوية الحانية خير شاهد على قوة العاطفة في القصيدة، يتجلى ذلك في تساؤله عن سيرعاه من بعده في البيت الثاني عشر، وفي اعتزازه بها في البيت الرابع عشر، وفي حرصه على أن تزوره بعد مماته في البيتين الثامن عشر والتاسع عشر.

ثانياً: بروز الخيال وبعد الرؤية.

يبرز الخيال في هذه القصيدة سمة فنية أساسية، وذلك من ثلاث جهات:

الأولى: تصويره للمشاهد الحركية الحقيقية.

نجح الشاعر في ثمانية الأبيات الأولى في عرض مشاهد لعبه مع الابنة الصغيرة، ويُخَيَّل للمتلقي من خلالها أنه يشاهد فيلماً سينمائياً، يظهر لنا هذه الابنة المشاغبة تقفز تارةً وتعبث بشعر أبيها ورأسه تارةً أخرى، كما نراها مجازفة وحريصة في آن واحد، وحين تعب فإنها تقرب من أبيها لتضع وجهها الصغير على كتف أبيها أو تحتضنه بقوة أو تعبث بصدرة، شأنها مع أبيها في ذلك كله شأنها مع لعبتها التي لا تملك أن ترفض لها طلباً.

الثانية: حديثه عن المستقبل البعيد.

يبدأ الشاعر من البيت التاسع قصيدة جديدة إن صح التعبير ذلك أنه يخاطب ابنة غير التي كان يخاطبها في البيت السابق، ابنة بالغة سن الرشد، ابنة بلغت مبلغ الزواج والاستقلالية، ابنة يختلف معها أسلوب الكلام ويحسن معها النقاش، ابنة تختلف معها الهوموم والأفكار والهواجس، ابنة يختلف معها الزمن (المستقبل) وما يصاحبه من بُعد ونسيان وموت وفراق. ولا شك أن هذا الحديث المستشرق للمستقبل يستلزم قوة في التفكير وإحكاماً في التخيل.

نجدته يتلمّس التصوير الدقيق لسلوك الطفولة، وليبيان ذلك بالتفصيل أقول: إن ابتداء البيت بأسلوب الشرط يوحى بعدم اليقين من الرغبة الحقيقية للطفلة الصغيرة، ثم استخدام الفعل «راقك» يدل دلالة واقعية على نفسية الطفلة التي تفعل الأمر إذا رغبت فيه دون النظر في العواقب أو مدى الضرورة، وبعد ذلك تأتي كلمة «الوصول» وما أجمل موقع الواو وسط الكلمة، فهي توحى بجرسها إلى طول المسافة كما تراها هي التي تفصل بين الطفلة الضئيلة ورأس أبيها، ثم نجد بعد هذا أن الهدف من هذا كله هو العبث، وقد وُفق الشاعر فيها فلم يقل «اللعب»؛ لأن اللعب قد يكون لمعزى وفائدة، أما العبث فهو اللهو الطفولي البريء والخالي من الفائدة، وما أجمل القيد الذي وضعه الشاعر حين قال «قليلاً» فهذا هو الحال الحقيقي للطفل، يمل بسرعة ولا يستمر على لعبة واحدة.. حتى لو كانت أنفس الألعاب وأجملها.

ومن شواهد التعبير الدقيق في القصيدة استخدام الشاعر لـ«سوف وسين الاستقبال» باعتبارات مختلفة، فقد استخدم السين في بيئين الأول قوله:

فقريباً ستصبحين فتاة
لا ترى الشمس حسناتها ذات خدر
والثاني قوله:

وسأبقى معذباً مُضَعَم القلب
ب شجوننا وأستعين بصبري
أما سوف فاستخدمها في قوله:

سوف أحيا نعم ولكن حياة
تتهاوى بها عوامل قهري

إن قواعد اللغة تقول لنا إن استعمال السين للمستقبل القريب، وأما سوف فتكون للمستقبل البعيد، وقد انطبق هذا المعيار في أبيات

الحبيبة، يصور لنا في البيت السابع عشر معاناته حين يفتقدها، فيحاول التخفيف عن نفسه باسترجاع ذكرياته الجميلة معها، ولكن هذا التذكر للماضي يجعله في ألم أقوى من ذي قبل، كمن يداوي ألمه المرّ بدواء أشدّ مرارة، وكأنه بهذا يعكس المثل الشعبي المعروف.

وفي البيت ما قبل الأخير لا يموت الشاعر أن يقدم لنا صورة رائعة تبين مدى حبه الرائع لابنته، وذلك حين قابل بين دمعة واحدة منها على قبره وبين جوانب قبره النديّة، وهي مقابلة بين المفرد والجمع، رمزاً منه لمكانتها الأثيرة الغالية.

وفي البيت نفسه يصور حالته بعد الموت بالجسد الهامد، وهي صورة تبعث على الحزن والإشفاق على هذا الجسد الذي كان يبادل ابنته «كراً بفر» قبل عدد قليل من الأبيات!

ثالثاً: دقة التعبير

لا أبالغ في القول إن قلت إن الدقة في اختيار الألفاظ كانت ملمحاً بارزاً في القصيدة، فأفعال الأمر على سبيل المثال نجد أنها اختلفت بعد البيت التاسع، فبعد أن كانت حركية عضلية تناسب الأطفال في الأبيات السبعة الأولى (حدّقي الثمي الصقي افقزي اهجمي ألقني)، أصبحت ذهنية شعورية في الأبيات ما بعد البيت الثامن (حدثي أسألي أهسمي أذكري)، وذلك لأن الشاعر أصبح يتحدث مع ابنته المتخيلة التي بلغت مرحلة النضج والشباب.

وقد عني الشاعر بالمشاهد المتتابعة في أول القصيدة، فألف بين ألفاظه وانتقاها بعناية أسهمت في اكتمال الصورة وروعها في أذهان المتلقّين، فاليبت السادس مثلاً حين يقول:

وإذا راقك الوصول إلى رأ
سي لكي تعبثي قليلاً بشعري

شحاتة.. ولكن مع تحوير بسيط، فالقرب والبعد عنده لا يعترف بالمقياس الزمني، وإنما هو مقياس نفسي، فالقريب عنده ما كان متمنياً وقوعه كبلوغ ابنته سن الشباب، أو متأكداً من حدوثه كاستمرار عذابه مع بعاد ابنته الحبيبة، وأما البعيد.. فهو ما كان يشكك فيه كاستمرار حياته دون ابنته العزيزة على قلبه.

وما أجمل استخدام «ما» في قوله:

فإذا ما سمعت يوماً بموتي

فاتبعيني إلى سحيق مقرّي

فهي زائدة عند النحاة، ولكنها ذات دلالة عميقة هنا، إن شحاتة يتوقع بحسه المتشائم في القصيدة أن الابنة قد لا تسمع بخبر موته نتيجة الابتعاد بينهما، وقد دلت زيادة «ما» هنا على هذا التوقع الذي كان يضره الشاعر، ولو قال مثلاً: فإذا سمعت يوماً بموتي، لزلت حدة هذا التشاؤم كثيراً، ولما شعرنا به كما هو الحال الآن.

و أخيراً فإن انسجام الإيقاع مع المعاني باب وثيق الصلة بدقة التعبير، ولعل استثمار الشاعر للألفاظ ذات المدود أضفى على القصيدة إيقاعاً جميلاً يناسب الحزن وبته، كما يناسب معاني الألفاظ نفسها، فجرس كلمة «رحيب» يناسب معناها، وكذلك كلمة «الوصول» كما أسلفت، والأمر لا يقف عند الألفاظ فحسب.. بل يتعداها إلى الجمل والأبيات أيضاً، ولننظر إلى البيتين التاليين:

وإذا راقك الوصول إلى را

سي لكي تعبثي قليلاً بشعري

فاقفزي قفزة المجازف في حر

ص تكوني في لحظة فوق ظهري

يحكي البيت الأول مشهداً للطفلة وهي تحاور نفسها مترددة بين القفز وعدمه، ولذا جاء إيقاعه هادئاً سلساً يناسب عدم تحرك الطفلة، أما البيت الثاني فيحكي قفزة الطفلة فجاء إيقاعه هادراً يناسب الحركة القوية التي قامت بها الطفلة.

هذا، ولعل من القليل الذي لم يوفق فيه الشاعر في القصيدة، أن اختار لفظة «تناسين» في بيته القائل:

أقسمي لي بحب أمك أن لا

تناسين يوم عرسك ذكري

والحقيقة أن صيغة التفاعل تدل على التكلف والتطلب، ولا يمكن تصور ذلك من ابنة الشاعر المحبة له، فمن غير المعقول أن تتكلف نسيان أبيها، لكن من الممكن أن يصيبها النسيان، وعلى هذا فلو عبر بـ «تنسين» لكان أفضل وأدق في التعبير عن المراد، والجدير ذكره أن القسم في البيت وإن كان يدل على عظم مكانة الزوجة عند الشاعر وابنته، إلا أن كونه بغير الله لا ينبغي أبداً للإنسان المسلم، وهو لا يخلو من إشارة إلى تأثر الشاعر ببعض البيئات المفتحة التي عاش فيها خارج وطنه.

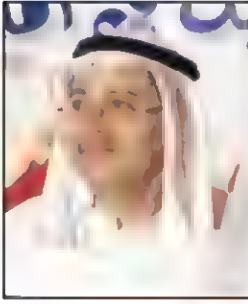
وقد استخدم الشاعر صيغة «التناسي» نفسها في بيته الأخير من القصيدة حيث يقول:

وتناسي نهايتي أهملها

فهي لا تستحق ثقتي فكر

لكنها جاءت هنا مناسبة تماماً لمعناها المراد، وما لا يصلح في موضع ما قد يحسن تماماً في موضع آخر.

* أستاذ الأدب المساعد في كلية اللغة العربية الجامعة الإسلامية.



الدرس في ريشة تغويها الجهات

■ عبد الله السفر*

الدّرس

يحمل شبكته وعمره الموشك إلى
مشواره المعتاد.

يقتعد الصخرة ويدلي شبكته في الماء.
أبدأ، ثم تخرج الشبكة بصيده الذي
يتمناه أبداً.

همس واحداً من أبنائه عن المشوار
الخائب والصيد الذي لا يجيء.

أطرق، وقبل أن ينصرف الابن، رفع
رأسه:

كنت أظن أنك فهمت الدرس!

ودفع إلى الأعلى يدين فارغتين،
واختفى.

اهتزت الشبكة، اهتزت. ولم يكن أحداً
هناك يجذب الخيط.

ريشة تغويها الجهات

لم يكن يفكر في المهبط ولا في تحريك
جسده إلى أية جهة كانت.

احتبسته البقعة يحسبها بركته
الوحيدة.

مر زمن طويل بجسد مركز وأذنين
معارفين تستكملان ما غاب.

بفتة شعراً بانثلام الصورة التي تصله.

نمة كلمة ترعش القلب وتخطفه.

حاذى ما بين صرير يئنه ببركة بقعة
وهدير يكاد يقطعها كلما سمع الكلمة.

بدا كأنما مرقح ينقي المشهد فتشت
الأشياء وتقرّب ويعظم جرمها.

لم يكن محتاجاً ليعرف أنه في المهبط
وجسده ريشة تغويها الجهات.

* قاص وكاتب من السعودية.

رائحتها ..

■ إبراهيم شيخ *



وضعت على قارعة الطريق، كانت الحيوانات العابرة تدوسه بأقدامها،
رأته امرأة كبيرة في السن، صاحت بها، عادت وحملت، مشيت به خطوات،
لم تحتمل قربه، فألقته على الأرض، بعيداً عن قارعة الطريق، قرصه
البرد، بكى بشدة، عادت وأخذته مرة أخرى، مشيت به خطوات، تنكرت
والده، ألقته تحت ظل شجرة، قرصه الجوع، بكى وتلوى، اقتربت منه
تنظر إليه... ثم رائحتها، امتلأت معدته، سكن ونام، قالت في نفسها:

فرصة سانحة أنخلص منه، لا أسمعه ولا أراه،
والحقه بمن مضى.

وسأل دمعها، تذكرته..
حزفت عليه، نذمت على فعلها، أخذت تسأل عنه،
عرفت أنه أصبح رجلاً، ذا مكانة..

أطلقت رجلها للريح، أخذت تجري وتجري،
اعتقدت أنها ابتعدت عنه كثيراً، حن قلبها إليه،
ربطت على قلبها، دمت عينها عليه، مسحت الدمع،
طلبت من عينها أن تكف دمعها، صار لها مثلاً
أرادت، صعا من النوم، لم يجدها بجوارها..

ركبت الأهوال، وصلت إليه، ثم يعرفها، لم يعد
يذكر رائحتها، علات أدراجها..

وجد نفسه بين يدي المرأة العجوز، اعتقت به،
رعبه كابنها، أحبها وأحبته، لكن رائحتها ليست مثل
رائحة تلك التي تركته ناكماً وهزيت، ظل يتربص تلك
الرائحة..

تكر لها كل شيء، فكرت فيه، اخلطت الأفكار
في رأسها، لم تعد تميز، وقعت فريسة المرض، سمع
بها، هم بزيارتها، أوى قلبه، رأى العجوز في منامه
تقول له:

لا تطاول قلبك على هجرها، ليس لها سواك.

إذا اقتربت منه امرأة.. ثم رائحتها لعلها تكون
هي، أصبح يمشي، كان إذا شاهد غريبة اقترب
منها لعلها تكون هي، بلغ سن الشباب، ماتت المرأة
العجوز، اختفت الرائحة التي كان يشمها، عمل راعي
غنم عند رجل عقيم، تزوج وأنجب، مات الرجل
العقيم، أوصى بالغنم له، أصبح يملك شيئاً، أنجب
الأبناء والبنات..

قام بزيارتها، لم يعرفها من بين المرضى، عل
أدراجها، وقع في حفرة عميقة مظلمة..

سمعت به، نسيبت المرض، جرت إليه، أخرجه
من الحفرة، تذكر المرأة العجوز..

ركبت للمرأة الأهوال، سارت في السهول، في
الوديان، تسلقت الجبال، كبرت في السن.. لم تستطع
نسيانه، تذكر لها الرجل الذي تركته من أجله، بكى

تاه عن رائحتها التي كان يميزها بها، أرادت البقاء
بجوارها، لم يتفق قلبها وقلبه.. ذهبت إلى حيث لا
تدري، علات مرة أخرى، سكنت بالقرب منه، مازال
قلبه غالياً عنها، غيرت سكنها، لعل قلبه يصحو، تعب
قلبه فجأة، اشتد به المرض، علات تزوره، فقيل لها:
ذهب إلى غير رجعة.

* قاص من السعودية.

طيف من الطفولة

■ بوشعيب عطران*



- هند..

نطقت بالاسم دون مقدمات.. جعلت كل الحاضرين المتحلقين حول سرير زوجتي حديثة العهد بالولادة يستديرون إلي، مما شجعتني أكثر لأؤكد ما قلت:

- نعم ما سميتها هند..

ردت زوجتي بتأفف:

- لم نتفق بعد على الاسم..

تحركت نحو الباب بغضب.. ونظرات الحاضرين تلاحقني باستغراب، تاركة لهم حديثاً دسماً..

بوايل من الشتائم، تفرقتا على إثرها إلى مكان آخر متعاشين الاقتراب من بيتهم.. مما أثار انتباهي ابنتهم، في سنّي تقريباً، مختلفة تماماً عن بنات حيناً، بلباسها وقصة شعرها التي تشبه الأولاد... لأعرف أنها تدعى «هند»، تدرس في صفّي نفسه بمدرسة الفتيات المجاورة لمدرستنا..

ظلت صورتها عالقة في ذهني، وأحسست بشيء ما يجذبني إليها، بدأت أتابع ظهورها كل لحظة، وأمنّي نفسي برؤيتها، أرقب نوافذ بيتها، أو خروجها من بابها للقائها.. ولكن دون جنوى..

قادتني قنماي وذاكرتي إلى حيناً القديم، حيث احتلت هند وأسرقتها حيزاً كبيراً في ذاكرة الطفولة.. عندما وقفت ذات مساء خريفية شاحنة أمام المنزل الكبير الذي يقبع في مدخل حي، نجتمع فيه -نحن الصغار- كل مساء حالماً ننتهي من ألعابنا، لخلوه من ساكنيه طيلة السنة إلا أيام الصيف، قلما يأتي أصحابه، ولا نعلم وقت حلهم أو ترحالهم..

تعلقنا حول الشاحنة، نرقب العمال وهم ينقلون الأثاث إلى داخل البيت، تحت نظرات صاحبه القاسية، وتوجيهاته القظة، التي بدت غريبة لي كآثاله وزوجه التي أمطرتنا

شعيب، شعيب.. انتظر..

الأخير..

التفتُ بسرعة لصوت ساحر يناديني، إنها هي.. هند..

وقفتُ مرتبكا لا أقوى على الكلام، وفرحة غامرة تتقاذفني..

أمسكت بيدي وهمست:

آلا ترافقني إلى البيت، إنني أخشى الظلام...

كنا قد خرجنا لثتو من المدرسة، الشمس تتواري للمغيب، وخيوطها الذهبية تشاكس الظلام، مشيت بجانبها مزهواً ولا أكاد أصدق ما يجري.. أردت أن أقول لها أشياء كثيرة، لكن لساني أصابه العجز، واصلنا طريقنا والصمت رفيقنا..

تكرر لقاءنا في ذهابنا وإيابنا من المدرسة، كانت هند كسمة باردة في يوم حار.. أضفت سحرا على طفولتي، فنشأتها بيئة مختلفة تماما عن بيئتنا توثتها لمسات أوروبية.. أدخلتني إلى عالم آخر كنت أجهله.

جمعتنا الصداقة ببراعة الطفولة، وقراءة القصص متعة لحظاتنا.. انتهت السنة الدراسية بنجاحنا، فرحت أكثر لانتقالنا معا إلى طور الإعدادي هناك، سندرس جنبا إلى جنب، ولن نفترق أبدا..

ودعيتني يوم سفرها لقضاء عطلة الصيف بمدينةها الأصلية رفقة عائلتها على أمل اللقاء.. وأهدتني أول كتاب، إنه (لقيطة)..

تسللت البهجة إلى قلبي بلبائها مصحوبة بتوجس وخوف مبهم لمرافقها، لم أتبين سر نظرات عينيها العائرتين.. ينط منهما حزن وأسى عميق، ودمة تترقرق في الطريق.. ودعيتني، وكان الوداع

طالت العطلة وطال انتظاري، لكن هند لم تأت، بل عادت أمها تَوَازر زوجها الذي اتهم باختلاس أموال في عهده من طرف مديره، ليلقى مصيره في السجن، ولم يغادره بعدها حيا..

عادت الأم بخيبتها وحزنها وأثأثها إلى ديارها بين أهلها، وعاد المنزل إلى فضائه الموحش وجلبة الصغار حوله..

سرعان ما نسي أهل الحي تلك الأسرة التي لم يسقط أفرادها الحاجز الجامد بينهم كجيران.. لكني لم أنس قط هند، تلك النسمة الشاردة التي هبت بلطفها ورونتها لأهيم معها في دنيا جديدة.. حطت فجأة بعيدا ليرافقني طيفها في دروب الحياة..

وروايتها التي أهدتها إلي آخر لقاء مذيبة باسمها، وكلمات طفولية بريئة أحتفظ بها دائما كذكرى غالية..

أوغلت في الزمان والمكان، مرت بخاطري أشياء وأشياء، برقت هند في ذاكرتي كالأنوار الخافتة البعيدة، نسيت نفسي في زحمة البحث عن ذكرياتي يدفعها بركان يخزنه شعوري..

انتهت وأنا أمام بيتها، والركن الذي انزويينا فيه آخر لقاء، قد تحول إلى بناية كبيرة تقطنها أسر غربية عن حيننا.. تجولت هنا وهناك لعلي أصادف أحد الجيران القدامى، فبدا لي أن التغيير لم يشمل المكان.. بل حتى الوجوه، لأبدو وسطهم غريبا..

كان الطريق إلى بيتي معبرا لذكريات الطفولة بأطيافها المفرحة والحزينة، سرعان ما تلاشت أمام الزغاريذ التي غطت المكان الذي عج بالأهل والأحباب، ابتهاجا بالمولودة واسمها الجديد...

* فاص من المغرب.



إدوارد العاشق

■ محمد سعيد الريحاني*

أطل «إدوارد» من شرفته على المناظر الطبيعية الخلابة.. الممتدة إلى الأفق، والأسئلة ترفرف بين أرجاء جمجمته:

- ما جدوى أن أصبح ملكاً على غيبي وأنا لست ملكاً على قوسي؟

- أيهما أولى: تحرير الروح العاشقة أم التمسك بكرسي الحكم والإدارة والتسيير؟

- أيهما أفضل: السعادة أم المجد؟

- أأكون ملكاً على إمبراطورية أم ملكاً على امرأة؟

أشبهت المهلة التي منحها البرلمان للملك العازب، وجاء كل وزراء حكومته لسماع القرار الأخير:

- معالي السادة الوزراء، أشكركم على الوقت الوفي الذي خصصتموه لي ولفضيتي، وهذا قراري الأخير: خذوا إمبراطوريتكم التي لا تغيب عنها الشمس.. واتركوا لي إمبراطوريتي التي لا يفتر نبض الحب فيها. خذوا ملك بريطانيا، وانقلوا تاجها لأخي «دوق يوركشر» واتركوا لي حبيبتي «ووليس». ولأنني أعرف بأنه لا أحد سيمسحني على قراري، فإنني سأفضل المنفى مع «ووليس» لباقي سنوات عمري، بعيداً عن الكراسي والعروش والتيجان وجهابذة الإقناع بضرورة عدم الإنصات لنبض القلب...

في مكتب ملك الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس، وفي عز الورطة مع أعضاء حكومته، كان الوزراء يتناوون على إقناع الملك «إدوارد» لتغيير رأيه في موضوع زواجه من «ووليس»، الأرملة الأجنبية:

- جلالة الملك، يجب أن تعلم بأنك تمثل أمة عظيمة، وبأنك شاب في مقتبل العمر، وإن كل الفتيات يتمنين الزواج منك. فلماذا الإصرار على الزواج من أرملة أجنبية؟

- جلالة الملك، أنت لست رجلاً عالياً، أنت ملك، فالرجاء عدم التفكير لنفسك بل لوطنك. لقد تربيت لتحكم هذه الإمبراطورية العظيمة.. وهذه هي فرصتك التاريخية. فكر بمنطق التاريخ.. ولا شيء غير ذلك، إن زواجك من هذه المرأة سيزعزع المؤسسة الدينية ويقضي عليها...

- جلالة الملك، أنت لا تنتمي فغداً إلى أكبر إمبراطورية عرفها التاريخ، أنت ستحكمها. وأولى الخطوات في هذا الطريق هي إخراس الأصوات الصغيرة داخلك، التي تشوش على تفكيرك، وتحول دون اتخاذك قراراتك السديدة المعهودة.

- جلالة الملك، البرلمان يعطيك مهلة للتفكير، فلا تضيع فرصتك التي لا يمكنك بأي حال من الأحوال استرجاعها فيما بعد...

* قاص من المغرب.



للحزن أسباب أخرى...!

■ هشام بنشاوي*

نمشأ... خيل إليّ أن جارنا «م» لا يفكر سوى في بطنه، وأنا أتعذب - وحدي- بحزني الشفيف؛ فقد لازمني طوال الأيام المنصرمة هاجس أليم: «بمّ سيحس ركاب الطائرة إن علموا أنها تحمل نمشأ؟».

لم يسبق لي رؤية الجار الميت، لكن حزناً كريهاً لازمني منذ يوم الاثنين. لا ملامح لحزني.. (ربما) لأنه لم يسبق لي أن رأيت ذلك السيد. أتخيل جسداً متجمداً بلا حراك، كان نابضاً بالأشواق، تناسوه بعيد دفته.. أحس بلا جدوى الحياة، حين تقتحم المشهد الجنائزي امرأة، وأفكر بصوت عال: «هل يستحق هذا الجسد

نمش طائر

يوم الاثنين، علمت أن والد جارنا فارق الحياة في المهجر، واليوم (الجمعة) لمحت نمشه يحمل في سيارة الموتى، لكي يوارى الثرى في قريته. بقيت طوال الأيام الماضية مكتئباً، أتذكر إجراءات السفر الروتينية حد التقزز، التي صادفتني قبيل رحلة الخرطوم، وأفكر في هذا المأتم الباذخ، وأحد الجيران أبى الذهاب إلى بيته، قبل أن يترجم ثواب ذهابه مع الجنازة إلى وليمة.. احتقرت انتظار المعزين، المتناثرين بالقرب، كطيور جارية تتأهب للانقضاض على فريستها. ربما، لم يخطر ببالهم ثلاجة الأموات، والطائرة التي تحمل

الفائض أنوثة وسحرا أن يلقى نفس المصير
التعيس لذلك الجار التسعيني؟ هل تستحق
الوردة أن تلقى بين القاذورات؟ هل ستحول
بدورها إلى وئمة يفترسها طفيليو المآثم؟.

ضحك كالبكاء

لمحته من فوق بغلته، وهو ينادي بصوته المبحوح: «نخالة للبيع» في ذلك الحي الشعبي، وكانت عبارته الأخيرة: «انت هنااااا.. وسير الله يعاللااون..».

أرردها لصديقي يوميا، وأضحك..

لم يعد له أي أثر، بل، لعل عظامه تلاشت..
لقد اختفى من هذه الحياة، مثلما اختفى من ذلك
الحي من قبل، لكن هذه المرة لن يمكنني رؤيته
في حي آخر. لو مت، أنا أيضا، هل ستذكرون
قصصي القذرة فقط؟ أم ستذكرون عدوانيتي،
نزقي؟ ومن ستخطر بباله حساسيتي المفرطة
ذات ليلة منذورة للبياء المترنجة؟



قصيدتان

■ عبد الهادي صالح*

واستريحني على الليل

استحي وجعي واتركيني،
وانثري في دروب المدينة
ما يجهل العابرون، وقولي:
إلى الله ما خلفته الليالي،
وما طرخته شمس البراري،
وما خبأته القلوب على وجدها،
واستريحني على الليل..
استحييني قليلاً قليلاً:
من جبين الصباح،
ومن وجنات الزهور،
ومن رعن هذا الشتاء الرهيب،
ولا تعبري الصمت
حتى يفيق المساء
على سدة الروح؛
ثم انظري قمرًا واحدًا
لا يراك سواه.

اغتيال

فَكَرَّ فِي الرَّحِيلِ؛
فَقَرَّرَ اصْطِيَادَ غَيْمَةٍ،
حَمَلَ صَنَائِقَهُ
وَاتَّجَهَ إِلَى أَعْلَى بِنَايَةٍ
فِي الْحَيِّ...
وَزَعَّ أَشْوَاقَهُ
فِي السَّمَاءِ،
وَأَسْلَمَ أُذُنَيْهِ
لِلرَّيَّاحِ،
وَانْتَظَرَ خَلْفَ عَيْنَيْهِ
طَوِيلًا طَوِيلًا...
وَفِي كُلِّ مَرَّةٍ
يُسَدِّدُ رَغَبَاتِهِ
تَحَاكِلُهُ الشَّمْسُ؛
فَتَغْتَالُ أَحْلَامَهُ
مِنْ جَدِيدٍ.

* شاعر من السعودية.

مصافحة طيف

■ ليلى الحربي*

أوتارها غنت على أوتاري	أو هكذا أصغي إليك ربابة
يا زهرة سكنت بجوف النار	يا حبي المخنول قبل هزيمتي
من غيمتي حتى ذوت أزھاري	حتام يحويني السقام ويرتوي
مازلت أرقب أن يفئ الساري	يا نبضه المسكوب حول ستائري
من قبل بوحك أبلجاً كنهاري	ها أنت تروي ما رآته سحابتي
أرمي به من فوق جسر النار	أنا حين ينبض خافقي بمذلة
سوداء تجدل ظلمها أنواري	ولسوف أرويها حكاية خيبة
منها وأسكب حولها أعذاري	سأظل أرسم مقتلتي وأرتوي
يندكي بها رغم البعاد أواري	وأرى ابتسامته تراقص عنوة
حتى وإن صار السقام مزاري	حتى ولو فتك الهوى ببقيتي
وأظل أخفي طيفه بخماري	سأظل أملاً ليلتي بغنائهِ

* شاعرة من السعودية.



رمضان أنت المرجى

■ جاك صبري شماس *

رمضان وجهك في الدجى مشكاةً وقمام سيبك أنهر جنات
تأتي وتحمل الأنام بشائراً وتفوح في سمائك الشرفات
ويهلل يمين بالتسامح مغدفاً جلالاً، وتُغفر في الورى الزلات
والفقري سحب ذيله متعفراً إن صم في عرض البلاد زكاة

هه رسما القرآن في إصجله وتقدمت بجلالهِ الأيات
وتوهجت حلل النفوس همللاً هماً ترفل بالتقى الصلوات
يا سيدي الاء (عزة) اقفر وتلوّصت بأينها الرىوات
والقدس خذلى، والديار تباعدت وتقطعت بين الدروب صلات
والجوع يا رمضان يصرع انفساً ويذل أنسدة التراب جناة

جرد حُسامك يا نخيل فقد جثا بغي، وصالت بالشجى الأزما
ولترتقي ظهراً السوابع أمة وتكر في ساح القدى الخلوات
ودم يزف البشر في نبل المني ويروم أمجاد الجهاد كُما
وبلال يصدق في مآذن عزة وتميس في وئهِ الحمى الدصوات
رمضان أنت المرجى لعروية ولأنت للقدس الحبيب نجاة

* شاعر من سوريا.



للرائحة شكل البيت

■ المهدي عثمان *

وحلم بالعودة والرجوع	بيتي الذي هوى
ومفتاح تقدّم به العمر	كخيمة القتها الريح إلى الريح
ثبته للجدار	لا زال بيتي
تكلس في حناياه الدمع	وبيتي وإن راح الشكل
كلما استرجع	فرائحة بيتي هي الشكل
ذكرى طردنا من ورق الزيتون	وفتشت في الغبار
بكي... بلل الحائط	عن صورة تربطني بالذكرى
واسماً شكل بيتي	فابتسم الركام
وقلت لأحفادي:	لا ذكرى تجذرك في الذكرى
قرب حقل البرثقال	عدا دملك
لحمة رائحة لبيت عتيق	أقتلعت من روعي
.....	كجرح يسبح في الظلمة
و.....	ولا يرى غير الغياب
سخر جذلي من ذاكرتي	باب يفتح في المنفى
ينكرني بجرافة	وتغلق في وطني الأبواب
لم تبق من البرثقال عدا الرائحة	احتضنتني الملاجئ
	بركام الصمود موسى

* شاعر من تونس.

في مقام الجمال

■ فريال الحوار*

١	الوجود هائم في رياض جماله يهيم بنار الوجد إلى جمال ذاته وهو معشوق العشق ذاته	٥	الجوهرية، في ماهيتين برزت صفاتها متوحدة في الوجود تبعث فيه نسائم الوجد وعطر الحب الأبدي
٢	ماذا لو كشف العشق عن سر ذاته؟ إنه عشق لذات ماهيته في الجوهر المعشوق.. حيث يجد طوفان الوجد، والشوق من ذات معشوقه.. ليصبح العشق واحد والشوق واحد والوجد واحد	٦	الروح التي تُصبح عاشقة تبقى عاشقة أبداً لأن معشوقها في صميمها، هي منه.. وله.. ومعه أبداً كونها متحررة من الانفعالات والأغراض!
٣	عندما تعشق الروح تبسط الصمت والصفاء ويبقى عشقها في جوهر البقاء.	٧	الروح منتهى الجمال والبهاء والصفاء لذا تنشُد معشوقاً متصوراً في جوهرها تنشد ذاتها في ذلك الجوهر تنشد حبها وجمالها وأبديتها..
٤	أي عشق لا يرتقي إلى سمو المعشوق، وأي حب لا يسمو إلى جوهر، وأي هيام يظل درب الحب، كل هذا وذات صائر إلى زوال.	٨	الروح تعشق ما يفوقها في الجمال أو على الأقل ما يماثلها في ذلك.. فيصبح العشق مشاهدة الصورة
٩	حين تعشق الروح تجعل للحياة معنى، فتسمو وتعلو لتكون إرادتها عشق الوجود وكان الجمال يعشق ذاته.. في الوجود الذي هو الجمال في ذاته	١٠	العشق.. ماء عذب سَكِرَ بخمرة الإشراق لاطفته أنسام الوجد فجرى مشتاقاً إلى وصال الحبيب.
١١	الجمال كمال الصفات الجمال سر المنتهى.. والوجود. والعشق تقديس.. واكبار.. لهذا الجلال.	١٢	الجمال كمال الصفات الجمال سر المنتهى.. والوجود. والعشق تقديس.. واكبار.. لهذا الجلال.

* كاتبة من السعودية.



الباحث والقاص والروائي خالد أحمد اليوسف الجويبة،

استدعيت كل قدراتي وخبراتي وإمكاناتي من أجل فحص تلك الأعمال التي تجاوزت ثلاثمائة نص قصصي

كاتب قصة قصيرة، باحث متخصص في المكتبات والمعلومات وبخاصة الأدب السعودي، عضو في جائزة الأمير فيصل بن فهد للثقافة الطفل، محكم لعدد من المسابقات الخاصة بالكتابة للأطفال في جمعية الثقافة والفنون وجمعيات ودور نشر أخرى، اشترك في عدد من الندوات والأوسيات القصصية والأدبية، ويشرف على النشاط المنبري في الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون نظم وأشرف على عدد من معارض الكتاب وأهمها معرض الكتاب السعودي في لندن عام ١٤١٢ هـ - ١٩٩٥ م. عمل محرراً في مجلة عالم الكتب ١٤٠٠ هـ - ١٤٠٤ هـ محرراً في مجلة «المجلة العربية» ١٤٠٣ هـ - ١٤٠٥ هـ. محرراً ورئيساً للقسم الثقافي في جريدة «المسائية» ١٤٠٥ - ١٤٠٧ هـ. محرراً مشاركاً وفلاحداً لمواد مجلة «التوعية الفصلية» منذ ١٤٠٩ هـ حتى الآن.

وهو أول من نشر وأدخل التلويجرافيا الأدبية الدارجة في الصحافة.

■ حاورته هدى الدغفق

- هل لك أن تقدر لنا العدد الإجمالي للقاصيين في الانطولوجيا التي عملت عليها؟
- جرى كتاب الانطولوجيا مائة وواحدة وتسعين كتاباً وكتبة، تمثل كل الأجيال والحفود القصصية في المملكة العربية

السعودية.

طبعاً هذا التمثيل اختير منه الأحياء الذين يمكن التواصل مع تجربتهم، والنظر في عطاءهم ونتائجهم المتواصل والمؤثر، ولهذا اثبتت السيرة الثقافية الكاملة لكل كاتب، وأهم ما فيها العنوان الذي يمكن الاتصال به من خلاله.

وسيكون هناك أجزاء للإضافة والتعديل والتتقيح، وذكر من ثم يذكر في هذا الكتاب الكبير.

● متى تُرجمت أول قصة أو مجموعة قصصية؟ وإلى أي لغة تُرجمت، ولمن كانت تلك المجموعة؟

■ هذا الموضوع يحتاج للبحث الدقيق جداً، والتتقيب في كل الصحف والمجلات التي صدرت في السعودية، وفي خارجها، وبخاصة التي كانت وما تزال تصدر باللغة الانجليزية، أو أي لغة أخرى.

لكن من خلال معرفتي ورصدي البليوجرافي، اعتقد أن ترجمات الأساتذة، عزيز ضياء، أحمد عبد الغفور عطار، حمزة بوقري، محمد علي قطب، حصة العمار، خالد العوض، خلف القرشي وغيرهم، كانت من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، ولا بد أن لهم ترجمات أخرى من أدبنا وإبداعنا القصصي إلى اللغات الأخرى وبخاصة اللغة الانجليزية، وهي التي لم أطلع عليها، ولم تذكر بعد وفاة بعضهم، لكن عند البحث في هذا الموضوع سنجد الخبر.

وما أزال أذكر الدكتور أحمد قطرية.. وهو

أستاذ سابق في جامعة الملك سعود، متخصص في الترجمة، الذي ذكر لي أنه ترجم أكثر من ستين قصة قصيرة سعودية. نُشرت تلك الترجمات في جريدتي رياض ديلي وعرب نيوز، وأذيعت في البرنامج الأوربي للإذاعة السعودية، كل هذه الأعمال كانت في فترة الثمانينيات الميلادية.

كذلك القاصين والروائيين طه حواس وفوزي خليفة من مصر وهما عاشا للعمل هنا في السعودية، وكانت لهما ترجمات من اللغة العربية وإليها، وأذكر أنهما ترجمتا عدداً من القصص السعودية إلى اللغة الانجليزية. ونُشرت في الخارج، ولأسف فإنني لا أحتفظ إلا بهذه المعلومات عن أولئك الذين خدموا القصة السعودية، أما الأعمال نفسها فهي ليست لدي.

وحديثاً قام الأستاذ عادل الحوشان والأستاذة هيلة الخلف بإصدار كتاب تحت عنوان: (sand birds) وهو كتاب جامع لعدد من كتاب القصة القصيرة في المملكة، وقد صدر عام ٢٠٠٤م. ثم قام القاص الدكتور خالد العوض بإصدار مجموعة قصصية باللغة الانجليزية، تخصه، عام ٢٠٠٧م، عنوانها: (line gening outside of time).

كذلك منذ وعيتُ القصة القصيرة السعودية وكتّابها والحوارات التي تجرى معهم، وأنا أقرأ ضمن إجاباتهم أنه ترجم لهم نصوص إلى اللغة الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية أو النرويجية.. وغيرها من اللغات، وكل ذلك يعتمد على العلاقات الشخصية والتواصل المباشر، وعدد هؤلاء كثير جداً.

وريمًا كل قاص ترجم له نص واحد أو نصين • هل اضطررت أن تتوقف عن كتابة القصة أو أكثر.

حين كنت تعمل على الأنطولوجيا بوصفها الأكاديمي؟ أم كنت تنتقل بين الحديقتين.. ماذا بالضبط؟

■ أنا لا أبتعد كثيرًا في حياتي العادية عن البحث الأكاديمي، والكتابة العلمية الجافة من خلال عدد من المقالات والدراسات الببليوجرافية والببليومترية، لهذا حينما بدأت الفوص في عمل هذا الكتاب، شعرت أنني عدت أكثر إلى القصة القصيرة؛ وفي الأساس الواقعي لي أن هاجس كتابة القصة القصيرة يطاردني دومًا، وبمجرد أن اصطاد

■ **هل أثر عملك في الأنطولوجيا على إبداعك في مجال القص؟ وما هي الإيجابيات والسلبيات من عمل أنطولوجي من هذا النوع؟**

فرصة زمنية وإلحاح متواصل من فكرة الكتابة، استسلم لها واطرك الكتابة البحثية من أجلها، وقد تعرضت لهذا كثيرًا، في مواقع مختلفة جدًا. لا أطلب طقسًا أو ظروفًا خاصة للكتابة، لذا كل أعمالي تسير بهذه الصورة.

**هاجس كتابة القصة القصيرة يطاردني دومًا
لا أطلب طقسًا أو ظروفًا خاصة للكتابة
تطورت القصة القصيرة في السعودية بشمولية كيانها وتكوينها**

■ ثم اشعر بأثر سلبي.. بل الأثر الإيجابي كان هو الأوضح، حيث فرضت عليّ القراءة المكثفة والمتواصلة والحريصة من أجل الخروج بنتيجة قوية، واستدعيت كل قدراتي وخبرتي وإمكاناتي من أجل فحص تلك الأعمال التي تجاوزت ثلاثمائة نص قصصي.

• هل من طرائف لم تزل عالقة

في ذهنك عن تعاملك مع بعض القاصين؟

■ أول المواقف أن فكرة الموت كانت تطاردني، لأنني خصصت الكتاب للأحياء، وأقصد بذلك أنني أصبحت كل يوم أخشى أن يأتي خبر أحد هؤلاء القاصين أو القاصات قد توفي وانتقل إلى رحمة الله! رغم إيماني بأن الموت حق وأنه آتٍ لا محالة، ولا مناص منه، لكن كنت أريد أن يرى كتابي النور بكل عدده ومخططه! والحمد لله تم له هذا إلا من القاصة هديل الحصيف رحمها الله. ومصدر هذا القلق

كذلك بعد الانتهاء والطبع والانتشار، من المؤكد أن الإيجابيات هي ما سنراه ونجده ونلمسه! كيف لا.. وكتاب واحد يجمع أفضل وأجمل النصوص القصصية في السعودية؟ كيف لا يكون إيجابياً وهذا الكتاب يحصر كل الأنساق والأجيال والأساليب التي تعاملت مع القصة القصيرة؟

المفترض أنني كمؤلف ودارس لهذا الكتاب لا أذكر إيجابيات عملي، بل الآخرون هم من يتحدثون عنه.. أليس كذلك؟

قديم معي، حيث رافقني عند تأليف كتاب: دليل الكتاب والكاتبات الذي صدر عام ١٤١٥هـ، حيث لم أنته من تأليفه إلا بعد وفاة خمسة عشر كاتباً وكاتبة رحمهم الله جميعاً.

الموقف الثاني أن تتصور كيف ستعامل مع هذا العدد الكبير من الكتاب، وقد انقسموا أمامي ليمثلوا الحياة العامة بكل أشكالها وصورها، وهم مثل كل البشر؟ إلا أنني فوجئت وصدمت بالذين وهم قلة لا يريدون من يخدمهم، وهم السليبيون مع أنفسهم قبل غيرهم؛ فوجدت من يرفض التعاون نهائياً بل ويرفض الكتاب برمته، ووجدت الذي لا يدري شيئاً عن نفسه وأحواله وحياته؛ ووجدت من يقول لي: (يا أخي أنت ما مليت من الركض ورائنا ووراء كتاباتنا؟ تراك أزعجتنا ببليوجرافياتك وكتاباتك؟) بهذه اللهجة السوداوية المقيتة!

الموقف الثالث على العكس تماماً، خاصة بعد أن أعلن عن البدء في هذا الكتاب، إذ وصلني عدد من القصص والاتصالات ممن لم ينضج! أو له إصدارات ووجود متواصل على الساحة الثقافية لكن مع ضعف، وإصرار على هذا الضعف وعدم التطور والتطوير لنفسه، لكن بأسلوب أخوي وصادق.. أوضحت لهم عدم إمكانية الدخول في هذا الكتاب؛ بل الجميل هو رفض عدد منهم الدخول في الكتاب لقناعته بمستواه المتواضع!

● ما هي الفروق التي لاحظتها بين الأجيال القصصية التي تناولتها؟ وفيما كانت تلك الفروق؟

■ بالتأكيد أن الاختلاف واقع بين جيل وآخر، ومن هذا التغير تكتشف التحولات والأساليب، وهذه إحدى فوائد هذا الكتاب، ولعل أبرزها طريقة التعامل مع كتابة القصة القصيرة نفسها، فقد هدمت القواعد القديمة التي تتطلب مدخلا وعقدة وحلا، وأصبحت القصة القصيرة أكثر تقنية، وفرضت الحوار واللغة والوصف والدخول مباشرة بلغة جميلة إلى ذروة الحالة، وهي الواقع النفسي أو الاجتماعي أو العاطفي، أي أن القصة القصيرة تخلت عن التمهيد أو المدخل.. لأنها لا تحتل ذلك.

لقد تطورت القصة القصيرة في السعودية بشمولية كيائها وتكوينها، أما في اللغة فقد اتضحت معالمها وتقررت في بنائها، لأن لغة القصة القصيرة تجاوزت اللغة الصحفية واللغة الأدبية المفتوحة، لأن تكون مقالة أو خاطرة أو كتابة هائمة في عالم النثر والشعر، هي لغة مختصة بالقصة القصيرة، تعتمد على دقة الوصف والاقتضاب والسهولة المتماكة، هي لغة تأخذ من الشعر جماله ووزانه وأوزانه من غير موسيقى وعروض. هي لغة ترسم الملامح للمكان والشخصية والحدث والحكاية معالم دقيقة وواضحة، لغة القصة القصيرة هي اللغة القصيرة للجملة والحوار والوصف والموضوع.

وقد أصبحت هذه الصفات والسمات من معالم القصة القصيرة السعودية المعاصرة. وأصبح الفرق واضحا بين جيل وآخر، من خلال تتبع ذلك في هذا الكتاب، لأنني طرحت كل هؤلاء بين صفحاته.

علي القاسمي «أبو المعاجم» العربية الحديثة



تعليمنا الجامعي بحاجة إلى إصلاح شامل في أهدافه وهياكله وبرامجه وطرائقه ووسائله

■ أجرى اللقاء، الأدبية د. سناء الشعلان

والمكانة العلمية والاجتماعية
والأكاديمية الرفيعة التي وصل إليها
علي القاسمي.. ماذا علّمته؟ وماذا
أخذت منه؟

■ الدكتور علي القاسمي الأكاديمي
والمبدع معروف، ولكن ماذا تقول عن
علي القاسمي الإنسان الذي لا يعرفه
إلا من اقترب منه؟

■ ممارستي القراءة والكتابة والبحث
العلمي، علّمتني وأمتعتني وأعطتني
الشيء الكثير.. ولم تأخذ مني شيئاً.
فالعمل، بوجه عام، يزيد الحياة متعة
وجمّالاً، لأن الإنسان يصبح أكثر
إحساساً بجماليات الأشياء، وروعة
الناس، ومباهج العالم الذي يعيش فيه.

■ ماهي المحطة الأهم في تجربتك
الأكاديمية والإبداعية؟ ولماذا؟

■ أعدّ أيام الدراسة الجامعية أجمل
محطات الحياة، لأنني كنت أقطف ثمار

■ اسمحي لي أولاً أن أشكرك على تفضلك
بإجراء هذا الحوار معي. وأنا سعيد به،
لأنني أحد المعجبين بأدبك الرفيع،
خاصة في مجال القصة القصيرة،
فأنت أميرة القصة العربية، إضافة
إلى كونك أستاذة جامعية متميزة.
أما الجواب على سؤالك، فهو أنّ علي
القاسمي طالب علم، يبحث عن المعرفة
في بطون الكتب، وصدور الرجال، وبحار
الشابكة (الإنترنت).

■ الخبرة الطويلة والإبداع الموصول

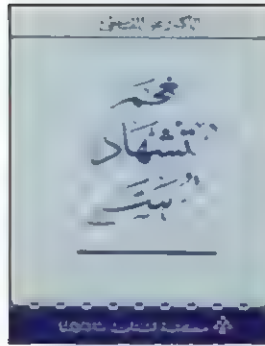
تطفئين الحرائق في الوجدان.

■ هل الوطن عندك هو حقيقة جغرافية أم معطى إنساني وتواصل؟

■ في كتابي «مفاهيم العقل العربي» تطرقت إلى مفهوم الوطن، فهو لدى بعضهم الفضاء الجغرافي المحدود، ولدى بعضهم الآخر الأهل والناس، ولدى فريق ثالث الثقافة والقيم. وعندي أن الوطن كل ذلك وأكثر. فهو المحبة المتبادلة، والوفاء المتجذر، والطفولة الهنيئة في أحضان الأم، وابتناسمة الأخت، ووجوه الأهل والجيران، والماء الذي تترشقه، والطعام والهواء الذي تستنشق، والتاريخ الحضاري الذي تؤنّ وجوهنا.

■ ما الذي يمكن أن يحزّنك؟ وما الذي يمكن أن يجعلك تضحك من أصماق قلبك؟

■ في حقيقة الأمر، ما يحزّني كثير، مع الأسف، وما يضحكني قليل. فما يزال جرح فلسطين نازقاً في الفؤاد. ولكوني معلماً، يحزّني أن أنظمتنا التعليمية في الوطن العربي أنظمتها طبقية، حيث يرتاد أبناء رجال السلطة والمال المدارس الأجنبية، ويتعلّم أولاد الطبقة الوسطى في المدارس الأهلية مقابل أجور باهظة، ويبقى أطفال الفقراء في مدارس حكومية سيئة التجهيز أو بلا مدارس. وهذا النظام التعليمي الطبقي لا يساعد على تحقيق التنمية البشرية المنشودة، بل على العكس يؤدّي إلى اضطرابات اجتماعية وثورات شعبية، يذهب ضحيتها خيرة شبابتنا.



المعرفة دائية. تعلّمين أُنّي ارتدت عنداً من الجامعات العربية والأوربية والأمريكية، وكنت مولعاً في قاعات الدرس، وأروقة المكتبات، وحلقات النقاش والمذاكرة. وما يزال طعم تلك الأيام الحلوة على شفّتي ومسمعي وحناني الروح وشفاف القلب، والسبب في ذلك أُنّي كنتُ آنذاك أمارس هوايتي المفضلة التي ضاعت عليها منذ صغري، وهي اكتشاف الأشياء واكتساب المعرفة بماهيتها. وما أزال أشعر بهذه اللذة عندما أشارك في مؤتمرات المجمع العربية وأستمع إلى علمائها، إنها لذة التلقّي وجمالياته.

■ ما هو الجانب الجميل الذي لا يعرفه الناس عن علي القاسمي، ويتهمّون بغيره عنه؟

■ لا أظن أن القارئ اللبيب يخفى عليه جانب من شخصية الكاتب، فهو يعرف الشيء الكثير عن أخلاقه، وطباعه، وميوله، وأفكاره، من مجرد قراءة إنتاجه الأدبي. فأسلوب الكاتب يتم عليه. «الأسلوب هو الشخص»، كما يقول النقاد الفرنسيون. ربما لا يعرف القراء العرب أن الأغلبية الساحقة من كتابهم وأدبائهم ليسوا محترفين، بل يمارسون الأدب هواية في أوقات فراغهم. فأنّت نفسك أستاذة جامعية، وتكتبين في أوقات فراغك أو في الأوقات التي يتبغى أن تريح نفسك فيها من عناء العمل، ولكن وهج التجربة الفنية يجتاحك ويحرقك في الأعماق، فتشكّلين من ألسنة اللهب نصاً أدبياً رقيقاً مثل مياه الجدول المتسابة، لعلك

يحزنني أن أرى بعض أطفالنا بلا مدارس، وبعض شبابنا بلا عمل، وبعض أهلنا بلا طعام ولا سكن.

يحزنني انتفاء العدالة الاجتماعية، وغياب حقوق الإنسان في بلداننا بحيث يفقد انعطالون عن العمل والشيوخ ماء وجوههم بالاستجداء من الأهل والأصدقاء، لأن دولنا تحرمهم من حقهم في التعويض عن البطالة والشيخوخة، على الرغم من أن الحقوق الاقتصادية منصوب عليها في دساتيرنا.

يحزنني أن أرى شوارعنا «العربية» مليئة باللافات المكتوبة بالإنكليزية أو الفرنسية وليس بلغتنا الوطنية، وأن دولنا تتخذ من لغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية، لغة العمل في الحياة العامة والمؤسسات الاقتصادية والمالية، وأحياناً في الإدارة، ولغة للتعليم العالي. باختصار، إن الاستقلال الذي منحه الدول الاستعمارية لبلداننا

العربية كان مشروطاً بالتبعية الثقافية والاقتصادية للمستعمر. فمتى نحصل على الاستقلال الناجز؟

● يقولون إن القادم هو الأجل. فما هو الأجل الإنساني والأكاديمي والإبداعي الذي تحلم بإنجازه؟

■ طبعاً القادم هو الأجل، لأننا نتعلق بالأمل، فبدون نبض الأمل في النفس، تنتفي بهجة الحياة، ويتوقّف نبض القلب.

● لك تجربة خاصة مع المعاجم. فكيف تقيم هذه التجربة؟

■ كانت دراستي في مرحلة الدكتوراه في جامعة تكساس في أوستن، في مجال اللسانيات تخصص المعجمية وقد مارست العمل المعجمي والمصطلحي عندما كنت خبيراً في مكتب تنسيق التعريب بالرياض. وقد اضطلعت بتسيق عمل فريق اللغويين العرب الذين صنفوا «المعجم العربي الأساسي». ووضعت خطة هذا المعجم ليكون أداة لتعلم اللغة العربية من قبل الناطقين باللغات الأخرى.

وعلى الرغم من نواقص هذا المعجم فإنه من أفضل المعاجم الحديثة. بيد أن السياسات التعليمية والإعلامية في البلدان العربية ترمي إلى تهيمش اللغة العربية الفصيحة المشتركة. وترويج اللهجات العامية ولغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية. ولهذا فإنها لا تعبأ مطلقاً بتشجيع تعليم العربية لغير الناطقين بها. ونتيجة لذلك فإن استخدام ذلك المعجم

محدود جداً. غير أن المعجم الذي أعتز به هو «معجم الاستشهادات» الوحيد في نوعه في مكتبتنا العربية. فهو يرتب الموضوعات ألفبائياً، كالحب، والحرية، والحسد، والحياة، إلخ، وتحت كل موضوع يأتي بما يستشهد به الكتاب والمتحدثون من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية، أو نصوص من الكتاب المقدس، أو أمثال سائرة، أو حكم مرعية، أو قواعد قانونية، أو أقوال مأثورة. فهو خلاصة مبنية للفكر العربي وقيمه ومثله. وقام الناشر،

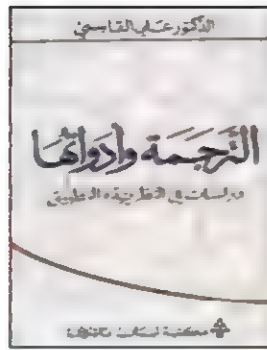
موضوعة الفقدان هي السائدة في قصصي. بعبارة أخرى، يقول النقاد إنني كاتب خاسر، فقد بطّته في صغره، وفقد وطنه في كبره، وأضاع جميع ما لديه، وخسر حتى أو هن أحلامه.

■ عاينت تجربة التدريس الجامعي في كثير من الجامعات العربية وقبر العربية. فكيف تقيم الواقع الأكاديمي العربي في ضوء تجربتك الواسعة في هذا المضمار؟

■ عزيزتي، لقد فشل تعليمنا الجامعي في قيادة التنمية البشرية وتحقيقها في بلداننا، على عكس الحال في بلدان عديدة كانت في الخمسينيات والستينيات أقل نمواً من بلداننا مثل قتلندا، وكوريا، وماليزيا وغيرها، وأصبحت اليوم من أرقى الدول بفضل تعليمها الجامعي. ولقد خصصت هذا الموضوع بكتاب كامل عنوانه «الجامعة والتنمية»، أشرت فيه

إلى أن تعليمنا الجامعي بحاجة إلى إصلاح شامل في أهدافه وهياكله وبرامجه وطرائقه وسائله، ولا يمكن تحقيق هذا الإصلاح بدون إصلاح المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية يرمتها في بلداننا.

من مشكلات جامعاتنا أنها تدرس العلوم النظرية والتطبيقية بلغة المستعمر القديم، الإنكليزية أو الفرنسية، التي لا يجيدها أغلبية الطلاب الساحقة. ولهذا فإنهم لا يتمثلون المعلومات العلمية ولا تصبح جزءاً من منظومتهم المفهومية، ولا يستطيعون الإبداع فيها، ولا يتمكّنون من نقل معلوماتهم إلى غيرهم من المواطنين. ويبقى العلم في وطننا أجنبياً وللخاصة فقط. ولصعوبة لغة التعليم العلمي الجامعي، يعمل معظم الطلاب إلى الانخراط في التخصصات الإنسانية، في حين أن التنمية البشرية تحتاج إلى أعداد أكبر



(مكتبة لبنان ناشرون)، بإصدار ثلاث طبعات منه: «معجم الاستشهادات»، و«معجم الاستشهادات الموسّع»، و«معجم الاستشهادات التوجيه للطلاب». وهو كتاب مرجعي ضروري للكاتب، والأستاذ، والطالب، والمحامي، والصحفي، والواعظ، وكل من يمارس الكتابة أو الخطابة. وإضافة إلى ذلك أصدرت عدداً من الكتب الأكاديمية في المعجمية والمصطلحية مثل: «علم اللغة وصناعة المعجم»، «لغة الطفل العربي»، «الترجمة وأدواتها»، السياسة الثقافية» وغيرها (وجميعها

من منشورات مكتبة لبنان ناشرون في بيروت) وضعت فيها خلاصة دراساتي النظرية وتجاري العملية في الموضوع، ليستفيد منها أبناؤنا الطلبة. ولهذا، فهذه الكتب تستخدم مراجع في عدد من جامعاتنا، وسعدت حقاً عندما علمت أنك تستخدمين بعضها في جامعتك.

■ من هو علي القاسمي؟ أهو الأكاديمي أم المبدع؟ وأين تجد نفسك بالتحديد؟

■ يضطلع كل فرد منا بأدوار متعددة في آن واحد على مسرح الحياة. وكما ذكرت سابقاً، فأنا أستاذ جامعي بالمهنة، وكاتب بالهواية. وحينما أقوم ببحث علمي، أجدني أتعبد بمبادئ البحث الموضوعي. وعندما أكتب نصاً أدبياً، أجد نفسي سارحاً في التخيل الذاتي. وكلاهما يمنحني لذة ومتعة.

من المتخصصين في العلوم والتكنولوجيا.

- أي السياقات الفكرية والإبداعية والذاتية التي تستحوذ عليك في تجربتك القصصية الممتدة في أكثر من مجموعة قصصية؟

■ في كتاب الناقد الدكتور عبدالمالك أشهبون «علي القاسمي: مختارات قصصية مع دراسة تحليلية» (٢٠١٢م) قسّم هذه السياقات إلى أربعة أقسام: الطفولة، الغربة والحنين، الوطن، الحب الخائب.

ويتفق معه الناقد إبراهيم أولحيان في كتابه «الكتابة والفقدان: قراءة في التجربة القصصية عند علي القاسمي» (٢٠١١م) الذي يعدّ تلك السياقات المختلفة مظاهر لفقداني طفولتي ووطني وجميع من أحببتهم. فموضوعة الفقدان هي السائدة في قصصه. بعبارة أخرى، يقول النقاد إنني كاتبٌ خاسر، فقدّ بطّله في صغره، وفقدّ وطنه في كبره، وأضاع جميع ما لديه، وخسر حتى أوهن أحلامه.

- إلى أين تسيّر تجربة تعليم اللغة العربية لغير الناطقين فيها وفق تجربتك الشخصية؟

■ أعلم أن سؤالك هذا نابع من اشتغالك الجادّ في ميدان تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الجامعة الأردنية، تدريساً وتالياً وبحثاً. وكان بوّدي أن أجيب عليه بصورةٍ ترضيك وتشجعك. ولكن الأمانة العلمية تقتضي أن أقول لك بصراحة إنّ تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها عبث ضائع لا مستقبل له في ظلّ السياسات العربية الراهنة. وباختصار، كيف تريد أن يُقبل الأجانب على تعلّم لغةٍ يحقّرها أهلها ويهمشونها، بل يعملون على تدميرها في مختلف معاهد التعليم، ووسائل الإعلام، وجميع المؤسسات المالية

والاقتصادية، وفي الحياة العامة؟

دعيني أضرب لك مثلاً عملياً. تعلمين أنّ اللغة العربية هي إحدى اللغات الرسمية الست في منظّمة الأمم المتحدة وفي جميع المنظّمات الدولية الأخرى، منذ أوائل السبعينيات. ولكن ممثلي البلدان العربية في تلك المنظّمات لا يستخدمون اللغة العربية مطلقاً، بل يتشبّهون باستخدام لغة مستعمرهم القديم، الإنكليزية أو الفرنسية.

قبل بضعة أشهر قرّرت منظّمة اليونسكو قبول فلسطين عضواً كاملاً فيها. تابعت الخبر بفرح. وسمعت مندوب فلسطين في هذه المنظّمة بأنّ أذني ورأيتُه بأنّ عيني، وهو يشكر المنظّمة على قبول فلسطين عضواً كاملاً فيها، ولم يتكلّم باللغة العربية وهي إحدى اللغات الرسمية في اليونسكو، بل باللغة الفرنسية. وفي الوقت نفسه كان زميله مندوب فلسطين في منظّمة الأمم المتحدة بنيويورك يقدم طلبه لقبول فلسطين عضواً كاملاً فيها. باللغة الإنكليزية. ما الرسالة التي يريد هذان المندوبان إيصالها إلى تلك المنظّمات وإلى العالم. دعيني أقرأ لك المضامين الضمنية:

أولاً، فلسطين لا تستحق العضوية الكاملة. فهي لا تمتلك لغة وطنية ولا قومية، بدليل استخدامهما أي لغة أخرى عدا العربية. واللغة هي جوهر الهوية الوطنية، وإحدى ركائز الدولة المستقلة الكاملة العضوية، تماماً كالعلم.

ثانياً، نصيحة واضحة خالصة لجميع الطلاب الأجانب بعدم تعلّم اللغة العربية، فلا فائدة تواصلية منها، بدليل أن «العربي» نفسه لا يستعمل لغته الوطنية.

ثالثاً، نصيحة واضحة خالصة لجميع طلاب

اللسانيات العرب والأجانب بعدم التخصص في الترجمة من العربية وإليها، بدليل عدم الحاجة إلى الترجمة من العربية وإليها في المحافل الدولية، لأنّ المندوبين العرب لا يستعملون اللغة العربية فيها.

صديقني، عزيزتي، لو استخدم المندوب الفرنسي في منظمة الأمم المتحدة في نيويورك شيئاً من اللغة الإنكليزية سهواً في خطابه، فإن حكومته ستطرده حالاً من وظيفته وتسجنه ستة أشهر، تطبيقاً لقانون «حماية اللغة الفرنسية» الصادر عن الجمعية الوطنية الفرنسية سنة ١٩٩٢م، وهو تأكيد لقانون فرنسي صادر سنة ١٧٩٢م. نعم، العرب كذلك عندهم نص بوجوب استخدام العربية ورد في ما هو أرقى من القانون، أي الدستور، الذي ينص على رسمية اللغة العربية، ولكن من سمات الدول المتخلفة أنّ لديها قوانين راقية ولكن لا تطبقها، تماماً كما تنصّ دساتيرنا على صيانة حقوق الإنسان، وحقوقه الاقتصادية.

عزيزتي، إذا قال لك أحد المندوبين العرب في المنظمات الدولية إنّه يستخدم الفرنسية أو الإنكليزية، لنأسيء المترجمون مقاصده، فاعلمي أنّه جاهل يعمل أقسام الترجمة في هذه المنظمات. فأَيُّ مندوب يستطيع أن يترجم خطابه إلى اللغة التي يريدها مسبقاً، ويسلم نسخة منها إلى قسم الترجمة الذي يتولّى تلاوتها في حينه بنطق أفضل من نطق المندوب العربي، لأنّ القاعدة المتبعة في هذه المنظمات هي أن يترجم المترجم الفوري (الترجمان) إلى لغته الأمّ. بمعنى أن من يترجم من العربية إلى الفرنسية هو مترجم فرنسي يتقن العربية، ومن يترجم من الفرنسية إلى العربية هو مترجم عربي يتقن الفرنسية.

اسمحي لي أن أضرب لك مثلاً آخر عن

احتقارنا نحن العرب للغتنا العربية: تعلمين أنّ دول الخليج «العربية» تستخدم أكثر من عشرين مليون عامل أجنبي معظمهم من دول آسيا كالهند والفلبين وتايلند، على الرغم من وجود نحو خمسة وعشرين مليون عامل عربي، طبقاً لإحصاءات منظمة العمل العربية. ويشترط في هذا العامل الوافد معرفته باللغة الإنكليزية، فتقوم الدول الآسيوية بتنظيم دورات مكثفة بالإنكليزية مدتها حوالي ستة أشهر للراغبين في العمل في دول الخليج. ولما كانت نسبة العمالة الوافدة إلى السكان العرب الأصليين هي حوالي ٩٠ بالمائة، أصبحت اللغة الإنكليزية فعلياً هي اللغة السائدة، وأمسى ابن البلد لا يستطيع شراء الخبز أو ركوب سيارة الأجرة إلا باستعمال اللغة الإنكليزية الآسيوية المكسرة. وأصبح من الممكن بسهولة تحويل هذه الدول إلى بلدان ناطقة بالإنكليزية لا علاقة لها بالسكان الأصليين الذين سيبقون أقلية ذليلة، كما حدث في تحويل سنغافورة من بلاد ماليزية إسلامية إلى دولة ناطقة بالإنكليزية لا علاقة لها بالإسلام والماليزيين. وهذا ليس كلامي. بل مقتبس من كلام اللواء ضاحي خلفان قائد شرطة دبي، الذي نشره في مقال بعنوان «بنني عمارات ونفقد إمارات» في جريدة «الشرق الأوسط» السعودية الصادرة في لندن في عددها ١٠٢١ بتاريخ ٣٠/١/٢٠٠٩م. وقد توصّل لهذا الاستنتاج عددٌ من مفكري الخليج وأكاديمييه مثل الدكتور صالح الكواري من قطر والدكتور حسين غباش من الإمارات العربية المتحدة وغيرهما.

أنت تتمنين نشر اللغة العربية في العالم. وتعليمها لغير الناطقين بها؟ كان من الممكن جداً تحقيق هذه الأمنية خلال الثلاثين سنة

الماضية، لوطليت الدول العربية من العمال الوافدين أن يتعلموا اللغة العربية الوظيفية قبل أن يُمنحوا تأشيرة الدخول. وهذا ما تقعله حالياً الدول الأفريقية مثل ألمانيا وهولندا وبلجيكا التي لا تمنح تأشيرة العمل أو الإقامة أو الدراسة، إلا بعد أن يتعلم الشخص لغتها ويجتاز امتحاناً معيناً فيها.

- صانيت تجربة التعريب في سيرتك الأكاديمية. فما مدى إسهام التعريب وفق رأيك في دفع عجلة النمو المصطلحي العلمي العربي؟

■ فعلاً، اشتغلت أربع سنوات

خبيراً في مكتب تسويق التعريب بالرياض، المسئول عن توحيد المصطلحات في الوطن العربي، واستفدت من هذه التجربة في تأليف كتابي «علم المصطلح: أسسه النظرية وتطبيقاته العملية» (٢٠٠٨م) الذي يقع في (٨٢١) صفحة، وتستخدمه كثير من الجامعات العربية. ومن بواعث سروري أنك أنت بالذات اخترت استخدامه في جامعتك، وهذه شهادة أفخر وأعتز بها. ولكن المصطلحات العلمية العربية التي تضعها مجامعنا اللغوية ويوحدها مكتب تسويق التعريب، لا فائدة منها، فهي مولدات لا تكتب لها الحياة إلا بالاستعمال. ولما كانت جامعاتنا العربية تدرس العلوم بلغة أجنبية وليس بالعربية، فإن هذه المولدات لا تستعمل، بل تبقى في طريقة بطون الكتب، وعلى رفوف المكتبات التي يكفئها الغبار والتراب. ولا توجد حركة ترجمة علمية



عربية تستفيد من هذه المولدات؛ فالترجمة هي سلعة تخضع لقانون العرض والطلب. وليس هناك طلب عليها في بلادنا العربية، لأننا نعلم العلوم بلغة أجنبية، مهما كانت تراكيبها وأصواتها مكسرة ومتدنية، فلماذا نترجم الكتب العلمية العالمية. وهكذا تبقى اللغة العربية مثل بطة عرجاء تمشي برجل الإنسانيات وليس لها رجل العلوم والتقنيات. هذا ما يريده مسئولو التعليم العرب للفتا، بحجة التفتح على العالم والانفتاح على لغة العلم، وكأن كوريا المتقدمة جداً علمياً وصناعياً، مخطئة في استعمال لغتها فقط في التعليم في مختلف مراحل ومستوياته، وفي الصناعة

والبحث العلمي. وكأن الكوريين منفلتون على أنفسهم، رغم أننا في البلاد العربية نعيش على منتجاتهم الصناعية، ورغم أن بعضهم يجيد اللغات العالمية الأخرى بما فيها العربية.

- لماذا كتبت كتاب «العراق في القلب»؟

■ إن كتابي «العراق في القلب» الذي تقع طبعته الثانية في (٧٢١) صفحة من الحجم الكبير، هو مجرد مجموعة من الدراسات المتفرقة في حضارة العراق وتاريخه الثقافي، كتبها في أوقات مختلفة نتيجة للحنين الذي يفتاني للعراق خلال الفراق الذي دام أكثر من أربعين عاماً، على الرغم من أنني أعد نفسي محظوظاً، لأنني لا أعيش في ديار الغربة، بل بين أهلي وقومي في أرض المغرب المعطاء ذي الحضارة العريقة، المشهور بمائة خلق أهله وكرمهم الذائع الصيت.

الشاعر حمد الفقيه

اللغة العربية هي اللغة
المعمورة بأصوات الإنسانية.
من يطلق الصافرات!! يتجاهل
تاريخ الأفكار واللغات
والحضارات والفنون

من إجاباته قد تقترب من فهمه بدرجة كبيرة.. هو شاعر يعتز بالتمائه لصفة شعراء،
كان لهم مساحة من التجريب الجريء الذي وثق تميزهم. شاعرنا حمد الفقيه، وثق
تجربته في الساحة الشعرية بمجموعتين: «ثقف ملطخين بصحراء»، و«على طريقة
لوركا».. وينتمي زمنياً لمنتصف ثمانينيات القرن الماضي.. قد يختلف معك بأرائه،
ليس لمجرد الاختلاف؛ بل لخلق رؤية تصالح جنون الشاعر وثقة المثقف. عندما
سألته.. كيف وجدت قارئ هاتين المجموعتين.. قال: «ربما كان السؤال هو كيف وجد
القارئ هذين العمليين؟ وهذا ما يمكن أن يقوله القارئ.. لكن من هو القارئ؟»

■ حاوره عمر بوقاسم

الكتابة والطباعة والنشر والقراءة.. هو
قصيدة النثر.

كل ذلك يؤكد أن هذه القصيدة
أصبحت في الواجهة. وأنا لا أتحدث
هنا كمبشر، بقدر ما أصف حالة
شعرية يراها الجميع، ويبقى أن أضيف
أن هذه القصيدة لم تطرح نفسها
كبديل لواقع شعري ما، وإن كانت على

● «كيف ترى قصيدة النثر الآن في
المشهد العربي العربي؟»

■ إن لم تكن قصيدة النثر هي اللحظة
الحية من الشعر؛ فقطعاً ليست هي
لحظته الماضية، هناك من لا يزال
يسأل.. وكأن قصيدة النثر كتبت الآن،
مأخوذاً بعقائد الشعرية العربية. ما
أظنه هو أن حاصل الشعر على مستوى

المستوى الفني تهض بالذهاب باللغة إلى أقصى شغافها؛ وتحتج لوجدانها تؤسس فيه لمفاهيم أخرى للشعرية، تتجاوز تلك التقاليد التي تقوم عليها الكتابة الشعرية. أما مكان هذه القصيدة من الحياة.. من القارئ.. من المنابر.. فهو ما ينطبق على الفنون كلها؛ فالشعر بشكل خاص أخذ بالتراجع، ليس لأمر يتعلق بالشعر.. بل للتحويلات التي أصبحت تحكم إنتاج الثقافة والفن بشكل عام؛ فهناك حياة متغيرة ومتسارعة.. أصبح

فيها الشعر يشكل حيزاً ضيقاً من اهتمام القارئ؛ لتطور لغة الحياة، التي أصبحت تتجاوز اللفظي إلى البصري؛ الذي يشكل الخطاب الأقوى أو الأكثر استجابة لحداثة إنسان هذا العصر.

● وماذا عن حضور قصيدة النثر في المشهد النقدي السعودي؟

■ لو أنك قمت بإحصاء ما كتب عن عناوين من وزن «بنات الرياض» التي أراد أن يجعل منها النقد حالة ثقافية؛ لفاق ما كتبه كل النقاد عن تجربة روائية حقيقية وضخمة تدعى «رجاء عالم»، هذه هي الحالة «النقدية» التي لا تكاد تتذكر منيف؛ وربما لو وضعت على غلاف كتاب «لا تحزن» اسم أهم ناقد لدينا، لصدقت أنه هو من كتبه؛ هذه الحالة النقدية التي التفتت بكلها «لخطاب البنات»، ولن أقول «خطاب الأنوثة» لأنك تعي الفرق. أما الشعر فهو خارج الزمن النقدي.. وإن

الشعر خارج الزمن النقدي... فالنقد كالوصفات الطبية السريعة

القارئ غير موجود
لحظة الكتابة ولن أقول
إنه لا يشغلني ذلك الحيز
الذي أريد أن اقتطعه من
تفكيره واهتمامه

مواقع على النت أصبحت
تنتج مفاهيم جديدة
للكتابة والتلقي

كان محمد العباس قد استثمر نقدياً تجربة قصيدة النثر تحت عنوان «قصيدتنا النثرية» بهذه الصيغة التي تنفي أهم مقولات قصيدة النثر؛ وتبطل سحر الكتاب؛ بهذه الصيغة الجمعية في وصف هذه التجربة التي كانت احتفاءً بالفردية ونهوضاً بمعناها، وإن كان محمداً قد أبدى شيئاً من المراجعة لما انتهى إليه في هذا الكتاب في حواراته التالية، وكأنه اكتشف «البيضونية» قريباً، وهو يشير إلى بعض مشاكل قصيدة النثر لدينا، ما عدا ذلك.. فالنقد لدينا وصفات طبية سريعة.

● سبق وأن أصدرت مجموعتين شعريتين «نقف ملطخين بصحراء» و«على طريقة لوركا» كيف وجدت قارئ هاتين المجموعتين؟

■ ربما كان السؤال هو كيف وجد القارئ هذين العاملين؟ وهذا ما يمكن أن يقوله القارئ.. لكن من هو القارئ؟ نحن مجتمع الأمية المتحوّلة، أمية تقراً وتكتب، الأمية ليست فقط أمية أدوات، الأمية هي أمية «التفكير»، نحن بهذا المعنى عوام، و«العامية» تحكم حياتنا، إنها طريقة تفكيرنا وأسلوب معيشتنا، الكتاب ليس جزءاً أصيلاً من حياتنا، والفن كذلك.. مجتمعنا مجتمع «ما قبل الكتاب»، ليس لدينا تلك التقاليد العريقة في تعظيم الفكر والفن والكتابة، ولا نملك من المؤسسات الثقافية التي تصنع الثقافة ما نملكه من استثمارات في مجالات مشابهة كالإعلام، أتذكر حين كنت صغيراً كيف كان تقييم المجتمع «للشعر الشعبي»، ولك أن تتأمل الآن كيف جعل منه مزاجاً عاماً، ووجداناً عاماً من خلال عدد

واللغات والحضارات والفنون..
وأنها لم تكن يوما إلا هذا
الهواء الذي تنفسه بالتساوي
مع غيره.. فلا ينفذ ولا يفسد؛
ولا يمكن أن يتوقف عند
تلك النذر المشؤمة لتأريخ
تحكمه العقائد المغلقة.. من
نحت هذه الكلمة يستحق أن
يعمل في دوائر الهجرة لا في
مجال الأدب والثقافة التي
«أعني أجنبي»، أتذكر رأيا
رائعا لسركون بولص حول
تجربة السياب التي أسست

للشعرية العربية الحديثة، وكيف استطاع
بثقافته الواسعة بالشعر الانجليزي أن ينهض
بالشعرية العربية مثلما غيره من الشعراء
ال كبار في كل اللغات، وكيف استطاعوا أن
يقدحوا حجر الإنسان والكوني في اللحظات
المعتمة، فذلك الأجنبي ليس إلا أنت وأنا
بفارق اللغة..

● انتشرت على التنت مواقع شعرية، تدعي أنها
الحاضنة للتجارب الشعرية الشبابية، وكأنها
تلتزمهم بالحضور كبوابة لدخول عالم الشعر
الموثق، هل تجد هذا الانتشار تمثل هذه
المواقع، ظاهرة صحية للشعر؟

■ هذه الحياة الافتراضية أصبحت واقعا بديلا
أمام تحديات الحرية، بديلا للواقع الورقي
الذي أصبح ينحسر أمام هذه الصفحات
الهائلة المفتوحة، هنا الجماهيرية ليست
مدفوعة بشيء سوى التزامها الجمالي،
هذه المواقع التي تذهب بحرية التعبير إلى
أقصاها تطرح الكثير من التساؤلات حول
مستقبل الثقافة الورقية ومكان السلطة من
الثقافة. هذه المواقع أصبحت تنتج مفاهيم
جديدة للكتابة والتلقي وأدوار المبدع والقارئ

**في شعرنا العربي القديم
تصنيف لـ «طبقة»
من الشعراء تدعى
«المولدون»، وهي تسمية
لها دلالتها غير الثقافية!**

**قد تسمي غيايبي
احتجاجا، وقد ادعي أنه
مستحيل التحمل بـ «مكتوب»
الخاص**

من المجالات، وبعضا
من «المطربين»، حتى
أصبح «فصحى» تفكيرنا
ووجداننا. نحن نكتب في
هذه الظروف غير الخلاقة؛
وإن كنت انتظر استجابة
القارئ.. فلن أكتب شيئا،
لأنني أعرف أن القارئ غير
موجود لحظة الكتابة، ولن
أقول إنه لا يشغلني ذلك
الحيز الذي أريد أن أقطعه
من تفكيره واهتمامه؛ لكننا
لسنا في وضع مثالي يمكن

أن نحكم من خلاله على أي نص، برصد
استجابة القارئ، بالنسبة للقارئ يهمه أن
تقول ما يفهمه وما يعنيه وما يمسه حياته،
وهذا هو المفهوم الاستهلاكي الذي يعمل
عليه الإعلام والسوق، أما مفهوم التلقي
فهو مفهوم يخص «الجماليات» من الفنون
إلى الروحانيات إلى الشعر.. والقارئ بهذه
النسيغة ليس موجودا...

● «قصيدة النثر ترتبط بالذائقة الأجنبية
والتراث الأجنبي، وليست نابعة من التراث
العربي»، هذه العبارة تحمل تصور بعضنا.
فماذا يقول حمد الفقيه؟

■ في شعرنا العربي القديم تصنيف لـ «طبقة»
من الشعراء تدعى «المولدون»، وهي
تسمية لها دلالتها غير الثقافية. أتذكر هذا
المصطلح لأقول لك إن مثل هذه الأفكار
لها تاريخها.. ما نعرفه جميعا أن هناك
نثرا عربيا لم يبدأ بالنص القرآني، ولم
ينته بالاشتغال بالصوفية... كل ذلك أسس
لنظرية في النثر العربي، واللغة العربية هي
اللغة المعمورة بأصوات الإنسانية، من يطلق
مثل هذه الصافرات يتجاهل تاريخ الأفكار

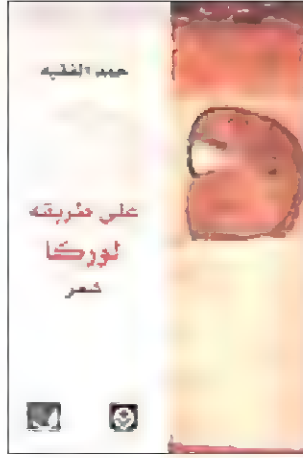
وتناوياتها.

الكتاب الذي كان في تناول أقلية من الناس أصبح متاحا وبشكل سخّي على هذه المواقع، ولن تحتاج لتحصيله أكثر من لحظات. جزء من هذا العالم الافتراضي اهتم بنشر الإبداع، وأصبحت منبرا جديدا ومحايدا، وهي تنهض بدور مهم أعطى فرصة كبيرة لقراءة

ما ينتجه المبدعون، وبخاصة تلك التجارب الجديدة التي يتضاءل حظها في الصحافة الورقية، هنا لم تعد الأسماء تحمل دلالة كبيرة؛ فالجميع وبالتساوي يقفون على خط واحد من الكتابة وفرص الوجود، تبقى القيمة مفهوما زمنيا لا أكثر.. وإن كنا سنبقى آسفين على ذلك الزمن الورقي ورائحة الأحبار.

● ما الذي يميز شعر وشعراء الجيل الذي تنتمي أنت إليه، وهل لك أن تقرأ علينا أسطرا عن تلك المرحلة؟

■ قد تكون مجموعة إبراهيم الحسين «خرجت من الأرض الضيقة» هي الخط الوهمي لفارق شعري. كانت قبله قد كتبت قصيدة النثر على هامش التجربة الشعرية الغنائية التي اختلطت لحظة الحداثة، فما كتبه فوزية أبو خالد ومحمد عبيد وربما محمد اندميني تاليا، كان على هامش ذلك الحراك الشعري، ومع صدور مجموعة خشب يتمسح بالمهارة، وفأس على الرف، وكرة صوف لفت على عجل.. وغيرها، كانت هناك أسماء تمتد بامتداد الغياب من إبراهيم الحسين إلى أحمد الملا إلى علي العمري وأحمد كتوعه



وغسان الخنيزي ومنصور الجهني وغيرهم. كانت كتابة قصيدة النثر بكل تساؤلاتها الأولى، وكان صدور هذه الكتب الشعرية قد فاجأ الكثير ممن كانوا لا يزالون يفكرون بذهنية الثمانينيات ومعطياتها، ل ترى فيما بعد كيف أن هذه الأصوات التي لم تكتب تحت بيان شعري تؤسس لحالة شعرية جديدة، ويرغم كل التجاهل الذي رافق صدور تلك التجربة محليا، إلا

أنها عرفت بنفسها على المستوى العربي، هنا كان الشعر محتما لا بإيقاعه الجماعي. بل بفردية كل تجربة تتلمس مكوناتها الصغيرة وأشياءها ومحيطها الخاص بأصوات توشوش الهواء لتمر أبعد...

● في الأعوام الأخيرة أقيمت عدة ملتقيات وأنشطة خاصة بقصيدة النثر في عدة مدن عربية، هل هذا يعني تصدر قصيدة النثر للمشهد الشعري وتقدمها على العامودية والتفعيلة؟

■ قلت في السابق إن قصيدة النثر لا تطرح نفسها كبديل؛ هذا ما أفهمه على الأقل. وإن كانت قصيدة النثر وكل ما تقتضيه؛ هو استجابة اللغة لكل متطلبات الشعرية بمكوناتها الداخلية التي تؤسس وجدان هذه اللغة، أما عن تجاوراتها مع القصيدة الغنائية سواء في شكلها التقليدي أو التفعيلي فهذا ما يمكنها من رؤية نفسها داخل ذلك النسيج العام للكتابة الشعرية، ووجودها يزخم يفوق حضور غيرها من فنون الكتابة الشعرية، فلا يثبت شيئا مهما، لأننا في النهاية سوف نكون حيث يكون الشعر، وقد كانت هذه القصيدة

هي لحظاتها؛ في وقت ما، لدينا ما نحرفه على هذه الأفكار لتكون بمقاس وجودنا؛ من لديه كل ذلك؛ ولدية أسرة يسعى عليها؛ لا أظن أن لديه الكثير من الوقت ليمضيهِ بسماع القصص المعادة على المشاهي؛ أو تسليم نفسه لوصفات الآخرين حول معنى حياته.. إذا لم يصل صوتي إليّ معزولاً عن أي غطاء اجتماعي، قلن يكون هو صوتي.

■ في جلسة حميمة بيني وبينك.. استخلصت من تعليقك لك تحفظ على حضور الشاعر في فضاءات كتابية أخرى، لماذا؟

■ لدى كل مبدع مشروع الذي يكف عليه طويلاً، وقد لا يمتلك من المعرفة والبحث حوله ما يسعفه به العمر، والكتابة الشعرية درس دائم، فمن استطاع أن يبلغ به جهده ومثابرته على الكتابة والبحث، ما يجعله يسترخي ليفكر بجنس آخر من الكتابة الإبداعية، تكون فيه أدواته المعرفية ودرته أقل مما يمتلكه غيره، ممن يمتلك «محترفاً روائياً»، على سبيل المثال هنا.. ما هو حظ من يحاول فعل ذلك من النجاح، إن لم تكن ناجحاً في شيء.. قلن تكون ناجحاً في كل شيء.. هناك من الشعراء الكبار من حاول أن يكتب

رواية، ووظف سيرته الذاتية لذلك.. هو نوع من التشكك في قيمة تجربته الشعرية ومدى تمثيلها وتعبيرها عن الشاعر، عندما نكتب قصيدة فتحن نعلق أرواحنا بكل تاريخها؛ فإن لم نتحقق بما نمتلكه من أدوات الكتابة من فعل ذلك، فالمشكلة هنا ليست في جنس الخطاب الأدبي لا أن يكون الأمر بذخا وتعرضاً لنفحات سوق الكتابة.

حاضرة دائماً من لحظة كتابتها الأولى؛ فكم عدد شعراء هذه القصيدة في الستينيات؟ ومع ذلك كانت حاضرة في وجدان الشعراء؛ بحكم التطور الزمني للمناهج الشعرية؛ سيكون لقصيدة النثر أفق الشعراء؛ إذا ما استطاعت أن تستجيب لحظاتها ولأسئلة الفن؛ وبخاصة ونحن نقف على مهبط هذه التحولات الكبرى التي تصصف بالكون.. وتعيد تشكيله من جديد.

■ قاتب الشاعر حميد الفقيه عن المنابر الأدبية المختلفة أصواتاً، ما سر هذا الغياب؟ أم هو لتسجيل موقف ما؟

■ قد تسمي هذا الغياب؛ احتجاجاً؛ وقد أدعي أنه؛ مسألة تتعلق بتكويني الخاص؛ وقد يكون الأمرين معاً؛ من لديه الوقت لتبديد نفسه وراء متطلبات هي أشبه بالواجبات الاجتماعية؛ التي لا تصنع الكثير للمبدع؛ من يحتمل أن يكون نوباً لتلك المناسبات التي لن تضيف شيئاً مهماً للمبدع؛ بقدر ما تجعله محاطاً بأصوات تقطع عليه إصفاؤه لذاته دونما تفسير أو تشخيص من أحد؛ ربما يكون وقود الإبداع هي الساعات الطويلة من التأمل، تأمل الذات وفحص كل تاريخها؛

تأمل الأفكار؛ تأمل الزمن؛ تأمل الواقع بعيداً عن إحصاءات الآخرين؛ هذا الزمن الذي يمر سريعاً هو لحظات بطيئة.. فيها الكثير مما لا نراه إلا بالوقوف الطويل أمامه؛ هذه الأفكار التي نتوصل إليها أو نتوصل إليها، هي أفكار آخرين قد يشبهوننا كثيراً؛ لكن لحظاتهم ليست

حميد الفقيه

نقف ملطخين بصحراء



معالي الدكتور فهد بن معتمد الحمدي

■ المحرر الثقافي

يُعَدُّ الدكتور فهد بن معتمد الحمد الضويحي الخالدي أحد أبرز خبراء الإدارة الحكومية، حيث مارسها عملاً إدارياً من خلال الوظائف التي تقلدها، كما مارسها فكرياً وحياتياً أكاديمية عبر تدريسها والكتابة والتأليف حولها.

وإذا كان الدكتور فهد بن معتمد الحمد الضويحي الخالدي المولود في مدينة سكاكا - الجوف عام ١٣٧٩هـ، قد شغل وظائف قيادية وأكاديمية ودولية متعددة، فهو اليوم يشغل وظيفة مرموقة في مجلس الشورى السعودي، إذ يقدم الكثير لوطنه من خلال هذا المجلس الذي يقوم بسنّ كثير من القوانين والنظم التي تزيد من وتيرة الإصلاح، وتحقق تطلعات القيادة والشعب في الشفافية ومحاربة الفساد... وهو ما دأب عليه دوماً ومنذ اختياره عضواً في مجلس الشورى، إذ كانت المطالبة بتشكيل الهيئة الوطنية لمكافحة الفساد أحد أولوياته.

الأداء الحكومي، وتدني مستوى كفاءة التشغيل، وزيادة تكلفة الخدمات العامة هي أمور يمكن لأي مراقب ملاحظتها ورصدها، كما يمكننا القول أيضاً أن ذلك يعود في جانب منه إلى ضعف الرقابة على الأداء، وانخفاض مستوى الشفافية والمساءلة، مقارنة بالمعايير العالمية المتعارف عليها.

يقول الدكتور الحمد في محاضرة أقيمت في النادي الأدبي بمدينة سكاكا في مايو ٢٠٠٩ م: «يدرك المراقب المتابع لأحوال الإدارة الحكومية أنه تسود حالة من عدم الرضا بين المواطنين عموماً عن مستوى جودة الخدمات التي تقدمها الأجهزة الحكومية. ويمكننا القول إن تدني مستوى

الأجهزة الحكومية تملك الحس الإستراتيجي. وتركز على التفكير الإستراتيجي الذي ينصرف نحو المستقبل لاقتحام مجالات وفرصا جديدة. نحتاج إلى قيادات لا تكون مسئولة فقط عن توقع المستقبل والتعامل مع معطياته ومقتضياته، وإنما تعمل على جعل ذلك المستقبل يتحقق بالشكل المرغوب وبالتكلفة المناسبة».

المؤهلات العلمية

- الدكتوراه: في الفلسفة، جامعة ولاية نيويورك الحكومية ١٩٨٨م.
- الماجستير: في الإدارة العامة ١٩٨٤م، جامعة نيوهيفن، الولايات المتحدة الأمريكية.
- الجامعية: بكالوريوس في الإدارة العامة ١٩٧٩م، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية.

الحياة العملية

- مساعد رئيس مجلس الشورى بتاريخ ١٤٢٣/١/١٨هـ.
- عضو مجلس الشورى ابتداءً من ١٤٢٦/٣/٣هـ.
- نائب مدير عام معهد الإدارة العامة للبحوث والمعلومات ١٤١٧/٧/٢١هـ - ١٤٢٦/٣/٢هـ.
- نائب رئيس المعهد الدولي للعلوم الإدارية عن منطقة الشرق الأوسط من ١٤١٩/٥/١٨هـ حتى الآن.
- عضو مجلس إدارة الاتحاد الدولي للمدارس

ويقول: «لقد أصبحت الحاجة ملحة إلى أن تركز الرقابة الإدارية على المخرجات النهائية للأجهزة الحكومية من سلع وخدمات، ومدى تحقيقها للأهداف المنشودة، ومستوى جودتها، ومدى رضا المستفيدين عنها. الحاجة ملحة إلى أن تتجه الرقابة صوب الأداء المؤسسي وليس الفردي» للأجهزة الحكومية.. بهدف تشخيص واقع هذا الأداء وأوجه القصور فيه، وصولاً إلى رفع مستوى هذا الأداء وتحسينه، من خلال زيادة كفاءة التشغيل.. وخفض تكلفة الخدمات.. وتحقيق الفاعلية، من خلال تحقيق رغبات واحتياجات المواطنين».

ويؤكد: «إن الرقابة على الأداء لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال إيجاد نظام لقياس الأداء يتكون من معايير ومعدلات ومؤشرات موضوعية يمكن وفقاً له تشخيص واقع الأداء في الأجهزة الحكومية، وتحديد المشكلات والمعوقات التي يواجهها، لتكون أساساً لتحسين مستويات الأداء».

ويقول: «بأن آفاق التطوير للإدارة الحكومية واسعة ومتاحة، لكنها تحتاج إلى قادة يملكون البصيرة لإدراكها والشجاعة لاقتصاصها. ولذا، فنحن نحتاج في المملكة إلى إيجاد قواعد وآليات لتحريك الوظائف في المواقع القيادية في أجهزة الدولة، تضمن استمرار ضخ دماء جديدة في مواقع القرار في الوزارات والهيئات والمؤسسات العامة، بما يحقق ديناميكيته بوصفها كائنات حية تنمو وتتطور باستمرار، ويضمن أن يتولى المواقع القيادية وعلى اختلاف مستوياتها الكفاءات الوطنية المتميزة، وفي الوقت المناسب».

ويضيف: «إننا نحتاج إلى قيادات إدارية في

ومعاهد الإدارة من ١٨/١/١٤١٣هـ

١٣/٢/١٤١٦هـ.

• رئيس الجمعية السعودية للإدارة من

١/٢٣/١٤٢٠هـ - ٨/٦/١٤٢٢هـ.

• عضو مجلس إدارة مركز الأمير سلمان

الاجتماعي من ١٥/١/١٤٢٢هـ حتى الآن.

• المشرف العام على تحرير (دورية الإدارة

العامة) التي يصدرها معهد الإدارة العامة

من ٢/٧/١٤١٦هـ - ٢/٣/١٤٢٦هـ.

• المشرف العام على مجلة (رسالة معهد

الإدارة) التي يصدرها معهد الإدارة العامة

من ١٧/١٠/١٤١٧هـ - ٢/٣/١٤٢٦هـ.

• عضو هيئة تحرير (المجلة الدولية للعلوم

الإدارية) التي تصدر عن المعهد الدولي

للعلوم الإدارية من ١٩٩٤هـ - حتى الآن.

• عضو الهيئة الاستشارية بمجلة (البحوث

الأممية) التي تصدرها كلية الملك

فهد الأممية من ١٧/٢/١٤٢١هـ -

٢١/٢/١٤٢٦هـ.

• رئيس اللجنة السياسية والعلاقات

البرلمانية في الاتحاد البرلماني العربي

١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

المؤهلات والبحوث

• - مجلس الشورى ودوره في المجالين

التشريعي والرقابي ٢٠١١م.

• أساليب التأثير المستخدمة من قبل

المديرين في الأجهزة الحكومية في

المملكة ١٩٩٥م.

• مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية

المركزية ١٩٩٣م.

• سلمان بن عبدالعزيز أنموذجاً للقائد

التحويلي ١٤٢٥هـ.

• الإدارة المحلية وتطورها خلال عشرين

عاماً من عهد خادم الحرمين الشريفين

الملك فهد بن عبدالعزيز عام ١٤٢٢هـ.

• خدمات المستشفيات ١٩٩١م.

وعدد آخر من البحوث وأوراق العمل.

مجلس الشورى ودوره في المجالين

التشريعي والرقابي

يقول فيه إن المملكة العربية السعودية عرفت

الشورى ومارستها بصورة أو بأخرى منذ المراحل

الأولى لتكوينها، فما أن قيض الله سبحانه للملك

المؤسس عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود

(رحمه الله) منطقة الحجاز ودخل مكة المكرمة،

حتى تعاقبت محاولات تشكيل مجالس للشورى،

وذلك في إطار السعي نحو تحديد مفهوم

الشورى ودوره في البناء المؤسسي للدولة الآخذة

بالتشكل. فخلال الفترة من ١٣٤٣ - ١٣٤٧هـ تم

تشكيل أربعة مجالس ابتداءً بالمجلس الأهلي

عام ١٣٤٣هـ..

ومع صدور نظام مجلس الشورى الحالي عام

١٤١٢هـ أصبح مجلس الشورى أحد المكونات

الأساسية في الكيان المؤسسي للمملكة، ومشاركا

رئيساً في صنع القرارات المتعلقة بالسياسات

العامة للدولة. وتتجلى مشاركة المجلس في وضع

السياسة العامة للدولة من خلال قيامه بوظيفتين

رئيسيتين هما: وظيفة التشريع وسن الأنظمة،

ووظيفة الرقابة على الأداء الحكومي.

مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية المركزية

تناول فيه مسح البيئة الخارجية للأجهزة الحكومية المركزية، حيث يمثل المسح البيئي الخطوة الأساس الأولى في سلسلة متصلة من الأفكار والأفعال التي تؤدي إلى تكيف المنظمة مع بيئتها الخارجية، وفقا لما تمثله هذه البيئة من

فرص أو تهديدات. وغالبا ما يكون التغيير في الإستراتيجيات، والسياسات المتعلقة بتحديد الأهداف، والبناء التنظيمي، هو نتيجة للتغيرات في البيئة الخارجية.

ويمكن من خلال المسح البيئي تحقيق الأهداف الآتية:

- اكتشاف المؤشرات البيئية وتحليلها.
- تقدير مواقف البيئة الخارجية وعناصرها ومصالحها ذات العلاقة بأهداف المنظمة وأنشطتها.

- الحصول على معلومات عن ردود فعل عناصر البيئة الخارجية على التصرفات التي بادرته المنظمة بالقيام بها.

وتبرز أهمية المسح البيئي من خلال الدور الذي يلعبه في نظام التخطيط ككل، فهو



يرتبط بشكل مباشر بالتخطيط الاستراتيجي، وبالإدارة الإستراتيجية عموما.

وقد حاول المؤلف من خلال هذه الدراسة التعرف على نشاط المسح البيئي في الأجهزة الحكومية المركزية في المملكة، العربية السعودية، وذلك من خلال التعرف على حجم الوقت، ومدى الاهتمام الذي يوليه مسئولو الإدارة العليا والوسطى

في هذه الأجهزة للحصول على المعلومات التي يستخدمونها، والعوامل التي تؤثر في مدى هذا الاستخدام.

وتركز الدراسة على المعلومات الخارجية التي تستخدم كمداخلات لعملية تشكيل الإستراتيجيات ووضع السياسات العامة، إذ إن التغيرات البيئية الخارجية غالبا ما تؤثر بشكل قوي ومباشر على وظائف مسئولو الإدارة العليا ومهامها، وبصورة أقل على وظائف ومهام مسئولو الإدارة الوسطى؛ وعليه فقد تم التركيز على جمع المعلومات المتعلقة بالدراسة من المسئولين الإداريين في المستويين الأعلى والأوسط (وكيل وزارة أو من في مستواه؛ وكيل وزارة مساعد أو من في مستواه؛ مدير عام) في الأجهزة الحكومية بوصفهم مسئولين عن التعامل مع البيئة الخارجية لأجهزتهم.



أمكنة الوجدان

عبدالعزیز خوجة

وجمالیات المكان الشعري

■ عبد الله السمطي*



تصدير:

وتفتلت أفراس أورنتي
تجوب مرايح الدنيا
تفتش عن مكان
لكنه.. عز المكان

(عبدالعزیز خوجة)

حين يتجلى المكان شعرياً حيال المخيلة الشعرية؛ فإنه يتجلى بمشاهده الكلية أولاً. ثم تتفتق جزئياته وتفاصيله عبر الحواس؛ وقدرة الشاعر الكبير، تتمثل في أنه يمنح تلك الجزئيات والتفاصيل القدرة على الفعل الدلالي المتميز عبر الصورة، وعبر نقل هذه المشاهد العابرة، التي تجلت بتلقائيتها، أو بطزاجتها في وهلاتها الأولى.

إن المكان لدى الشاعر ليس مجرد بقعة عابرة، يتقل فيها من هنا إلى هناك.. لكنه يشكل مشيراً جمالياً بناسه، ومناظره، بزحامه، وفضائه، بأرضه وسماؤه، بطقسه، بعبق تاريخه وتراثه، بحضوره الآتي والماضي. في كل هذه الحالات؛ فإن

المكان في حد ذاته قصيدة كبرى، يتسنى للشاعر أن يقتطف منها مشاهد، ويضيء عبرها تجاريه.

شعرية التأمل

لقد تحدث بأشعار كثيرًا عن جماليات

الماضي. في كل هذه الحالات؛ فإن

المكان، وكانت أمثله الأثير من عالم الشعر،

باشعار حاول أن يصوغ رؤاه عن المكان بانثاءل
في المكان الشمري عبر أبرز تجلياته: الصورة،
ويصوغ ذلك بقوله:

«إن الشعر لا يمنحنا الحنين إلى مرحلة
الشباب - وهو حنين «بهتل - بقدر ما يمنحنا
الحنين إلى تمييز مرحلة الشباب عن ذاتها، إن
الشعر يقدم لنا صورة كان علينا أن نخفيها خلال
«الدافع الأصلي» للشباب، إن الصورة الابدائية
هي حصر بسيط على الضيق، تدعونا إلى التخليل
مرة أخرى، إنها تعيد إلينا مفاهيم من الوجود،
يؤكد أنتمركز فيها تيقن الوجود الإنساني، ويتكون،
لدينا خلال هذا، انطباع بأننا حين نعيش في
صور كهذه، في صور باعثة على الطمأنينة كهذه،
فإننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة
هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعماق أعماقنا بلشاعر
جماليات المكان - ص ٥٧.

ومن هنا، في الشعر لا يقبل الشاعر ذا الجدار
وذا الجدار - بحسب مجنون ليلى - فحسب، بل
الشاعر يتأمل ويتشوق ويحيد هدم المكان جماليا
وإعادة تربيته وتجميله وتسييقه، المكان بهائه
الجمالية المتخيلة، الشاعر يصبح

بهاء ومهندسا وراثيا عبر المكان،
لا تحده الجغرافيا ولا الهندسة
ولا الخطر، إذنه يستميرها
ويؤسسها بشكل جديد كي يمدق
وعيه الشمري، ويمدق تجربته
المضايقة.

لا ينظر الشاعر إلى المكان
على اعتبار أنه مجرد بنايات
فحسب، أو مجرد مناظر

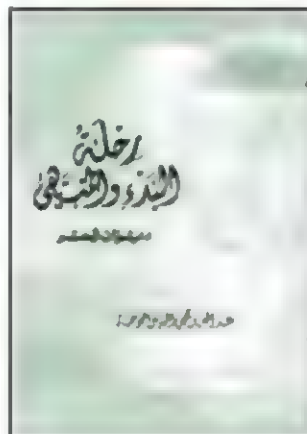
حايمة، الشاعر ينظر إلى المكان على اعتبار أنه
فضاء مضالم، قد يشكله مطلق الوعي الشمري
الذي يتمكس في الكلمات، إن كتابة الشاعر عن
المكان كتابة متخيلة في جوهرها، وبالثاني حين
يشير الشاعر إلى مكان ما إنما يصنع مكانا
متخيلا، ليس هو المكان الموصوف بالضرورة،
على الرغم مما يبدو على سطح النص الشمري
من ذكر لأسماء الأماكن والشوارع والأمكن،
الشاعر لا يصف وهو يصف، إنما يتأمل ويؤري،
كل مكان موصوف شمريا هو مكان انتقل من
حالاته الجغرافية والتاريخية والزمنية إلى حالة
جمالية، وحين ينقل المكان إلى حالة جمالية
فإنه يضامط الوعي الشرائي، ويضامط النص
الإنساني، ومن دون هذا الضامط لا يتسنى لنا
الإحساس بجمالية المكان،

رحلة البدء والمنتهى

الشاعر عبدالمزیز خوجة يبوخ بإمكانه شمريا،
وهي أمكنة مشوقة لجمالياتها ودلائها وأبعدها
انجغرافية وتاريخية، بيد أن جمالها الشمري هو
ما يقصد إليه، وما يصب فيه تجربته التراثية،

ويصعب القصائد التي يقضيها ديوانه
الشمري: «رحلة البدء والمنتهى»
فقد وهبنا الشاعر عبدالمزیز
خوجة جملة من التجليات
المكانية التي انتقل فيها من
مكان لآخر، ومن بضة جمالية
إلى بضة جمالية أخرى،

لقد أطلق خوجة لمخيلته
فضاءات متعددة لكي تهب،
وأمكنة تجري في سياقات
مضاربة وتضافية مضطمة،





من القداسة المجازية للكلمات الكثير من الرؤى
والكثير من الإضاءات.

ومن هنا، كتب قصيدته الرائعة عن مكة
المكرمة بعنوان: «غربة» وفيها يقول:

أين، أين المصيرُ والعمرُ ينوي
وحنيني الوحيدُ نحو ديارِ

إيه يا مكة الهدى للبرايا
وجنوني في روضك المعطارِ

كلما زارني خيالُ حبيبٍ
من مدامِ الرحيبِ أوقدَ ناري

كلما نادى في المناراتِ حقُّ
ضجَّ وجدي واحتلني استعباري

واستطابتْ أطرافُ مكة فكري
فهني داري وقبلي وفخاري

وتمليتُ بالرؤى تتوالى
بعبيرِ فؤادٍ بالتذكُّرِ

تلك أضواءُ مكتي في كياني
وصناق العشاق لالاستارِ

ومقامُ الخليل هل سناء
وقلوبُ البعاد في استغفارِ

فتأمل شعريا في القاهرة وبيروت والرباط وتركيا
وباريس وموسكو، في جملة من القصائد منها:

بدر مكناس، وداعا يا مغربه تحية عاشق،
ويبقى الهوى حلما، لقاء في باريس، ليلة شتاء في
موسكو، عتراء الرصافة، قلب بيروت حجر، لبنان
عد آملا، يقول عن باريس:

جئناك يا باريس مشاقها على أمل
قلبان فاضا بالهوى لم يعرفا ملأ

لما ارتحلنا في فضاء الكون فرقا
بعد المكان وإنما الوجدان ما ارتحلا

أنت الهوى الباقي ألود به يظللني
ويظلّ يحميني إلى أن أبلغ الأجل

ويستوحى تراثية المكان في قصيدته: عتراء
الرصافة، حيث يستعيد المكان من الماضي
عبر المخيلة الشعرية، ويعيد نسجه في اللحظة
الحاضرة، ويتناس مع القصيدة الشهيرة: عيون
الهما بين الرصافة والجسر، فيقول:

أصيدي لنا عهد الصباية والشعر
كبوح الهوى بين الرصافة والجسر

عيون الهماء، بل قل لحاف حبيبي
تثرن سهام الحب في الخافق الحر

فما لي لا أقوى على لفحة الجوى
وما لي لا أقوى على سطوة السحر؟

يبد أن المكان الأثير الذي راود جل كلماته
ورؤاه هو مكة المكرمة. فهو المكان المقدس الذي
يشكل لديه رحلة البدء والمنتهى، نقطة السفر
ونقطة الحنين، ونقطة الإياب.. مكة المكرمة هي
الفضاء الباقي في الروح والحس والذاكرة. ومن
هنا، أولى الشاعر هذا المكان الذي صنع قنرا

جمالية الوجدان

إن تنوع الأماكن أفضت إلى تنوع الرؤى، وإلى التعبير عن تجارب السفر والحنين والغتراب، وتجربة الحب أيضا.. هذه التجربة التي تكلل دلاليها جل الأماكن التي كتب عنها الشاعر. فلا بد أن الشاعر يعي أن الريط بين مكان محسوس وبين تجربة وجدانية معنوية سوف يؤدي عبر المخيلة، فالمكان ينبض بموقف أو بتجربة أو بلحظة إنسانية عابرة. الشاعر يسجل ويوثق هذه اللحظة، يعيد خلقها وصنعها وابتكارها دلاليا. المخيلة والذاكرة يلعبان الدور الأكبر في هذا الصنيع الإبداعي الذي يرتكز هنا لآليات الكتابة، ومتطلباتها الجمالية المتنوعة.

في قصيدة: «أوبة العاشق» (ص ٢٧٧) ومطلعها:

وبحثت فوق ضفاف نيلك
عن هواننا.. عن أثر
تلك السنون الراحلات
وراء أحقاد العمر
الهائمات بخفتنا
السابحات مع القمر
العابثات بوجدنا
العازقات على الوتر

قد جئت يا مصر الهدى
كحمامة في المغتدى
ويمامة هيمة تلوح
غمامة خلف المدى
يمزج الشاعر بين الهوى الوجداني الذاتي

هي روعي أتت ملاذ الحيارى
تسترد الأمان بالأنوار
إيه يا كعبتي أطوف حواليك
بروحي، صبأ بعيد المزار
فكأنني مثل الحمام جناحا
وهديلي نوح إلى الغفار
تسامى مشاعري ثم تفنى
في صلاة لواحد الستار
فأرى يمنة بأوراق نور
وجراء مغمما بالغار
وعلى رغبة السلام رفيف
لطيوف الملائك الأبرار
كل شبريا مكثي فيه رسم
وحديث يمور كالأنهار
يا رفاقي في حب طه خنوني
فربيع القلوب في الإذكار
يا رفاقي: والركب يحلوه ركب
لمزار من رامه لا يماري
اذكروني: إنني أسير غرام
ونذرت الأشمار للمختار
لا أداري حبي له واشتياقي
كيف من قد برأه حب يداري؟
يا رفاقي: من حل في روض طه
بشروه بحورة الأوطار
وعد الله: لن يرد نزيل
أو منيب إلا بلا أوزار
يا رفاقي: أرسلت روعي رسولا
فمساهقا قد بلغت أخباري

وبين جمالية المكان. إنه يستل من الجغرافيا: النيل، حي الحسين، الدلتا، لكنه يصطفي: «النيل» كدالة أساسية في القصيدة، لأن النيل بجغرافياته الممتدة التي تمر بكل الأرض المصرية، وبما يمثلته من ذاكرة وجدانية في الوعي الجمعي المصري، دالة مترعة بالدلالات، وكثيفة التنوع والحضور، هي طاقة دلالية لا تنفد على المستوى الإبداعي، وحين يتخذ الشاعر من هذه الدالة محورا لاستقصاءات قصيدته التعبيرية فإنه يعانق الاسترسال الشعري، ويفتح أمام مخيلته مجالا خصبا للكتابة، وبخاصة وأن ما يمثلته النيل في أدبيات الحياة المصرية يعد بمثابة منجم تعبيري وسسيوثقافي قائم على مدى التاريخ.

نقد استهل الشاعر قصيدته أولا بذكر «النيل».. نحن نقرأ من السطر الأول كلمة «النيل» لا كلمة الحبيبة مثلا، الشاعر انتقل مباشرة لهذا المنجم الدلالي، كأن هذا المنجم هو الذي احتضن تجربته الوجدانية، هنا الإشارة تعريفية بالمكان: «النيل» ومن هذه الإشارة التي تعد عتبة أولى للقصيدة تتداعى التجربة وتحكى التفاصيل:

وبحثت فوق ضفاف نيلك
عن هوانا.. عن أثر

تلك السنون الراحلات
وراء أحداق العمر

الهائمات بخفة لنا
السباحات مع القمر

المابثات بوجدنا
المازفات على الوتر

انبحث هنا على ضفاف النيل عن الهوى الذي عبر، الشاعر يستدعي تجربته. النيل ليس طلالا

بالضرورة بل التجربة هي الطلل، لا يقف الشاعر هنا على أطلال حسية، بل على أطلال زمنية يبحث عن «تلك السنون الراحلات» ويخاطب مصر في أزهى صورها.

لماذا يخاطب الشاعر مصر؟ مع أن القصيدة تشي بوصفها لتجربة عاطفية؟ لماذا ترك الشاعر المحبوبة واتجه لخطاب المكان؟ هل لأن المكان هو الذي يحتضن التجربة؟ أم لأن الشاعر عاشق للمكان، ولكل ما يرفقه المكان من دلالات؟

إن الشاعر حين يكتب عن مكان ما لا يكتب عنه سدى، إنما لوقوع حدث ما في هذا المكان أو ذاك يرتبط به الشاعر وجدانيا، فإذا كانت التجربة العاطفية هي الحدث، فإن الكتابة عن المكان تكون أعمق وأدل، لأنها تستشرف مخيلة. وذكرى، ومواقف لقاء، ومواقف وداع، ومواقف حنين. وهنا يصبح المكان شاهدا، لكنه شاهد صامت ينتظر حتى يستطقه الشعراء.

لقد خاطب الشاعر مصر لأنها احتوت تجربة سابقة، إنه بهذه المخاطبة يستعيد المكان في أفقه المتسع، كأنه يريد أن يوزع تجربته على مختلف مناطق هذا المكان، وعلى مختلف تقاصيله جزئية أم كلية، صغيرة أم كبيرة.

تتكرر بشكل مباشر كلمة «مصر» في القصيدة ست مرات، كما تتكرر كلمة «النيل» خمس مرات، فيما إن تكرارهما الدلالي يهيمن على بنية القصيدة سواء في حالات الخطاب والالتفات والتجريد، أو في حالات التأطير الدلالي لتجربة الحب، بحيث إن هذا التكرار يؤذن بالقول: إن الشاعر عبر عشقه للمكان ولإعادة تذكر تجربته العاطفية الوجدانية يتلمس الجمال بذكر مفردات المكان وتقاصيله؛ فأتخذ

أبرز وأشهر ما فيه، كلمة: «النيل» وأخذ ينسج عليها كلماته وصوره ومعانيه.

فالنيل عنوان لمصر، ومصر عنوان للنيل، وحين تحدث تجربة وجدانية في هذا المكان تبقى هذه التجربة الذاتية مندرجة ومؤطرة وفق القيم الجمالية لهذا المكان.

تجربة مكتنزة

في القصيدة استدعاء للماضي. ثلاثة عقود من اكتناز التجربة واختمارها في زمنية الماضي. في القصيدة قدر من التموج التعبيري، ثمة إيقاع راقص، وإيقاع بطيء. القصيدة تتموج فيما بين مقاطعها كأنما تحاكي تموج النهر:

الـهـائـمـاتُ بـخـفـةِنا

الـسـابـحـاتُ مـعَ القـمـرِ

الـعـابـثـاتُ بـوجـدِنا

الـعـازـفـاتُ عـلى الـوـترِ

فهذه الإيقاعات الثنائية في حشو النص تحدث إيقاعاً ما متتالياً كأنه إيقاع النهر نفسه. لكنه إيقاع عبر الكلمات.

إن المكان الشعري لا يتحدد جغرافياً، لا يتحدد أيضاً بالضرورة بمواقع حسية؛ فهناك نمط آخر من الأمكنة المجازية المتخيلة، أجلاها تخيلنا للمكان الميتافيزيقي، وما يمكن أن نتبصره عبر الرؤيا عن الجنة أو النار - على سبيل التمثيل - فهذا المكان الميتافيزيقي يحفز على التخيل وعلى تمثل ذلك عبر المخيلة، وبخاصة في الوصف القرآني البديع لمشاهد الجنة.

ثمة أمكنة أخرى ترتبط بالحلم، فالحلم طريق

الروح إلى رؤية أماكن متعددة، تكرار الحلم هو تكرار للأماكن التي تهفو أو لا تهفو لها نفس المرء، في أماكن ما هناك في الحلم تتسارع المشاهد، وتتسارع الوجوه التي تشير إلى مكان ما. وإذا كان الحلم - بمعنى ما - هو انعكاس لما يراه الإنسان في صحوته ويقظته.. فإن حضور المكان هو حضور يتمثل هذا الانعكاس، ويضيف عليه.

ومن الأمكنة التي يتخيلها الإنسان، أمكنة الماضي بعيداً أم قريباً. فالإنسان يتخيل مثلاً الأماكن التي التقى فيها العشاق، أو الأماكن التي دارت فيها الحروب والمعارك القديمة، أو الأماكن التي كانت حافلة بالقصور والبرك والبحيرات والحدائق والبساتين، أو الأماكن التي عبرتها قوافل أو قبائل، أو الأماكن التي وصفها الشعراء ولم يتبق إلا إطلالها، أو الأماكن التي بنيت فيها حضارات قديمة، وما تزال بقاياها حاضرة إلى اليوم. والمكان الماضوي يستدعي الوقائع. ويستدعي الشخص، ويستدعي الأحداث.

هذه الأمكنة بتنوعها وتعددتها تشكل حالات ثرية وخصبة للشاعر الذي يلتقط ذلك كله بمخيلته المبدعة، ويعيد صياغتها. واصفاً هذا المكان بمكوناته، متحدثاً مع شخص هذا المكان أو ذاك، منتقلاً بشكل مخايل بين مختلف العصور والأزمنة واللحظات، وكأنه يعيد كلامياً وبصرياً شكل الحلم الذي يتواتر بإيقاعاته السريعة مطابقاً بين المتضادات، ومنتقلاً في لمحات خاطفة بين مختلف الأزمنة.

* كاتب مصري مقيم في السعودية.

الخطاب النسوي

بين السعي الروحي والسعي الاجتماعي

■ هويدا صالح*

هل تمكّن الخطاب النسوي من صياغة خصائصه؟ وهل استطاعت المرأة أن تخلق كتابة أو لغة تميّزها عن الأدب الذكوري؟ أم هي مجرد دعاوى لا أساس لها من الواقع؟ وإذا كانت المرأة تبذل ضمن منطق الأجناس الأدبية أو الفنية المتعارف عليها بين النقاد والقراء، فهل كتابتها قادرة على أن تحوّل هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية أو فنية إلى أجناس أخرى خاصة بالمرأة؟ وهل يسهم هذا الفصل بين الكتابتين في إدراك متميز وخاص للطبيعة الإنسانية أو للقضايا الثقافية والحضارية في العصر؟ وهل يفيد تمييز الإبداع النسائي أو النظرة الجنسانية إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعية للمرأة؟

وإذا كان موضوع الإبداع النسائي يطرح من وجهة نظر اجتماعية، فهل يؤدي تمييز هذا الإبداع الذي تقدمه المرأة إلى دعم موقفها في المجتمع، وإلى حل مشكلاتها، أم يكرس وضعها المتردي؟ وهل تتفتح قضايا المرأة الاجتماعية من هذا الطرح، إن لم تستفد قضاياها الإبداعية؟ (ريتا عوض المرأة والإبداع الأدبي)

هذه أسئلة مشروعة تمكنا من الكشف عن تلك الرحلة الإبداعية التي قطعها الخطاب النسوي من الهامش إلى المتن. إن النساء اللواتي يدركن الفرق بين كتابة الرجل للمرأة، وإدراك المرأة الكاتبة لذاتها وللعالم يقدمن أدبا من منظور جديد، لا تكون فيه المرأة فاعلة وحسب، بل تكون واعية لكيونتها، ويصبح

سياق مجتمعا، إنما هو يعزل النساء.. ويجعل خطابهن عرضة للانتقاد والرفض، بل والهجوم في أحيان كثيرة على الخطاب النسوي. وقد ظهر مصطلح «الشخصي هو السياسي» لأول مرة في سبعينيات القرن العشرين، حين بدأت الموجة الثانية من الحركة النسائية في أمريكا. حركة كان هدفها مساعدة المرأة أن تجد كيائها الحقيقي وأحلامها الحقيقية، في مجتمع أعطاها العديد من مظاهر التحرر الخارجي، لكن دونما أن يمنحها هذه الحرية في عمق نظرتها لنفسها ونظرة الآخر إليها.

كان القهر موجوداً حتى وإن لم تذكره القوانين، وكانت حكايات القهر كلها تحدث في صمت، وراء الأبواب المغلقة في البيوت، والابتسامات المصطنعة في المكاتب. تكونت مجموعات من النساء، يجتمعن أسبوعياً لتبادل الحكايات ومشاركة النمو. كان الهدف المباشر من هذه الاجتماعات هو النمو الشخصي لعضوات المجموعة، لكنهن سرعان ما اكتشفن الحقيقة التي صارت عنواناً لحركتهن «الشخصي هو سياسي» شعاراً كان معناه أنه من العبث أن يحاول الإنسان أن يعزل نفسه عن مُعطيات مجتمعه. إن كل حوار عن نموّ الشخصي هو بالضرورة حوار عن المجتمع، وعن التغيير المطلوب في المجتمع. هناك علاقة بين نموي كإنسان له رأي، وبين أن يكون المجتمع ديمقراطياً. كذلك هناك علاقة بين أن أجد معنى لحياتي، وبين أن يقر المجتمع حق الاعتقاد، كذلك هناك علاقة بين أن أُنَجح في عملي، وألا يكون في المجتمع تفرقة على أساس الجنس أو الدين أو اللون. إذ السعي النسوي نحو اكتشاف الذات والوعي بها لا يتم بمعزل عن المجتمع، ولا يتم إلا بأن نسير في خطوط متوازية، نسعى لإدراك ذاتنا

لأدبها بعدان أساسيان: البعد الروحي والبعد الاجتماعي؛ أدب يعكس كفاح المرأة من أجل خلق طرق جديدة للحياة في هذا العالم. وترى كارول بي كريست في كتاب «الصوفية النسوية» أن انشغال المرأة بالبعد الاجتماعي للأدب، والنضال النسوي من أجل وضعيتها الاجتماعية، قد يجعلها تغفل البعد الروحي لما تكتب، والذي ربما يكون هو الرهان الحقيقي للكاتبة، وليس الوضع المجتمعي.. تقول: «إن هذا الأدب الجديد الذي أبدعته النساء لديه كلا البعدين الروحي والاجتماعي. وهو يعكس كلا من كفاح المرأة من أجل خلق طرق جديدة للحياة في هذا العالم، وسعيها من أجل تسمية جديدة للقوى العظمى التي تحدد توجهها فيه. ومن أجل جذب الانتباه إلى البعد الروحي في سعي المرأة، وهو البعد الذي يُغفل أحياناً في خضم الانشغال بضرورة النضال من أجل أدوار اجتماعية جديدة، وضعت تفرقة بين السعي الروحي والسعي الاجتماعي» (كارول بي كريست الصوفية النسوية ص ٢٧).

هذه ثنائية مريكة، فلا يمكن لنا أن نقسم نضال المرأة إلى روحي ومادي، أو روحي واجتماعي؛ فالسعي الاجتماعي من أجل اكتساب الاحترام وقيم المواطنة، وعدم التفرقة بين الرجال والنساء على أساس الجنس، إنما يعطي للمرأة قدراً من الاستقرار الروحي. والنساء في كفاحهن من أجل علاقات سوية في محيط العمل والأسرة، والعلاقة مع الرجال والأبناء، إنما يحققن ذلك التوازن الروحي المنشود. ف«الشخصي هو السياسي»، وقد أطلق هذا التعبير حين اكتشفت النساء أن السعي الروحي من أجل التواصل مع قوى الأنتى الداخلية من دون تقاعل حقيقي مع ما يمر به المجتمع من تغيرات وعلاقات، ومن دون السعي لإيجاد وضعية فاعلة للمرأة داخل

تطبع علاقة المرأة والرجل، وحضور الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية من منظور مغاير. مقترحة تجربتها ولغتها التي تطرح رؤية جديدة للعالم من خلال موقعها الحضاري المعقد.

وتشير نازك الأعرجي في «صوت الأنثى» إلى أن «قهر المرأة المثقفة اجتماعياً ونفسياً بشكل أساسي، هو الذي أشبع الكتابة النسوية بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي، وهي تتصور نفسها ابتداء من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلاً للعار، ومروراً بوأد البنات، والسبي واستعباد النساء، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري، وازدواجية احتقار الجسد وتقديسه، وحرمان المرأة من المواقع الوظيفية الحساسة، وإجبارها على الزواج، واختزالها في عذريتها، ومطالبتها بإنجاب الصبي، وإدانتها لإنجاب البنت، وهجرها، وضربها، والزواج عليها، وتطليقها، وحجبها» (نازك الأعرجي صوت الأنثى ص ٣٢).

وبالنظر إلى قضية المرأة من منظور السيسيوثقافي يجعلنا نطرح سؤالاً مبدئياً، قد تبدو إجابته منطقية وواضحة، ولا تحتاج إلى كثير من التأمل، ومع ذلك لم يدركه الوعي الجمعي، أو لنقل لم تدركه الثقافة، والسؤال هو كيف يقبل مجتمع ما من المجتمعات يسعى إلى النهضة والتنمية البشرية، أن يعطل نصف قدرات المجتمع بتعطيل نصف طاقته، وإن لم أقل معظم طاقته البشرية وهي المرأة. وليس هذا السؤال جديداً، فقد طرحه ابن رشد الفيلسوف العربي تعليقاً على موقف أفلاطون من النساء حين تحيز ضدهن، ولم يدخلهن جمهوريته لدور بيولوجي «ويختلف النساء عن الرجال درجة لا طبيعة، وهن أهمل لكل ما يفعل الرجال من حرب وفلسفة ونحوهما، ولكن على درجة دون درجتهم، ويفقطنهم أحياناً كما في

النسوية المغيبة بفعل الثقافة الذكورية المتحيزة ضد النساء، ونسعى في الخط الموازي إلى إيجاد وضعية مجتمعية للنساء ضمن حق المواطنة الكامل من دون اشتراطات.

لقد عمد الخطاب النسوي بكل جدلية حضور وغياب الأنثى إلى أن يُعيد قراءة حضور المرأة في الخطاب الثقافي، ويكشف عن إشكالية الغياب الفعلي للمرأة الذي عمد المجتمعي بنياته الدينية واللغوية والاجتماعية إلى تقزيمه. ولقد نجح ذلك المجتمعي أن يُهمش المرأة ويُقزم دورها فيه، ويُحد من قدراتها وإسهاماتها في ذلك المجتمع؛ فتوصف المرأة بالزوجة والأم والأخت، وبأنها منبع الجمال والإلهام والإبداع للشعراء وأصحاب الفكر؛ لكنها لا يُسمح لها بأن تمارس الفلسفة والتفكير، فلا توصف بالمتقنة أو الفيلسوفة أو المفكرة، بل نجح ما هو مجتمعي بكل بنياته أن يُكرّس لأن تقنع المرأة بدور الملهمة للمبدع/الرجل، وأن تصير الدمية التي يريد الرجال وضعها في علبة من القطيفة، دمية إيسن في بيت الدمية. وصار الرجل هو المفكر، وهو المبدع وصاحب الفكر، وبذلك كرّس الرجل لهذا الثنائية، بل وغذاها بكتابات، ثنائية المادة والعقل، المدنس والمقدس، الروح والجسد، ما أدّى إلى تكريس ثنائية أخرى هي الثنائية الميتافيزيقية للمادة والعقل، ويصبح جسد المرأة هو السلبى المستكين، وعقل الرجل إيجابياً فاعلاً.

وحين استطاعت المرأة أن تمارس الإبداع، صار سؤال الكتابة الذي طرح نفسه في كتاباتها ملحاً، وتتنوع بين التنديد بأشكال الإلغاء الذي تعيشه المرأة، والرفض للثقافة الذكورية التي تنظر للمرأة كجنس تابع.. ومن الدرجة الثانية، والتركيز على الخصوصيات والاختلافات التي

الموسيقى، وذلك مع كون كمال هذه الصناعة يقوم على التلحين من قبل رجل، والغناء من قبل امرأة، ويدل مثال بعض الدول الإفريقية على استعدادهن إلى الكبير للحرب، ولا يُعد من الخوارق انتهاؤهن إلى الحكومة الجمهورية، أولاً يرى كما هو في الواقع أن إناث الكلاب تحرس القطيع كما تحرسه ذكورها؟ «(إرنست رينان ابن رشد والراشدية ص ١٧٠).

وموقف ابن رشد ليس هو الموقف الوحيد المناصر في الثقافة العربية لقضايا المرأة، فها هو انجاسحظ يرى أن النساء والرجال متساوون، ولا طبقة ولا فوقية بينهم، بل يدين الجاسحظ هؤلاء الذين يحقرون المرأة، ويقللون من شأنها. يورد لنا هيثم مناع في حديثه عن حقوق المرأة ما قاله الجاسحظ، فيقول: «لسنا نقول ولا يقول أحد ممن يعقل إن النساء فوق الرجال أو دونهم بطبقة أو طبقتين أو أكثر، ولكننا رأينا أناسا يزرون عليهن أشد الزرية ويحقرونهن» (هيثم مناع المرأة ص ٢٣).

وحرية المرأة هي قضية اجتماعية عامة لأنها قضية كل المجتمعات، الغربية والشرقية منها، المنفتحة والمنغلقة، المتقدمة والمتخلفة، القوية والضعيفة لكن بتفاوت. ذلك أن المرأة لا تزال مغبونة حتى في المجتمعات المتحررة على صعيد العمل، على سبيل المثال، رغم كل التطور الحاصل هناك.

إن المساواة في الكسب بين الجنسين، وما يتولد عن ذلك من مساواة على أكثر من صعيد واحد، تحقق توازنا في وضع المرأة، ويتجلى ذلك في استغنائها عن الرجل معيلاً؛ وبالتالي، تحظى بالكرامة. كل ذلك بتراطب وثيق بين الإنتاج والاستقلال.

* كاتبة من مصر.

وقد أشارت الكاتبة والناقدة فيرجينيا وولف بدعوتها إلى استقلال المرأة اقتصاديا في كتابها الشهير «غرفة تخص المرء وحده»، إذ رأت أن الاستقلال الاقتصادي للمرأة هو بداية تحررها؛ كذلك نجد سلامة موسى قد طرح الفكرة نفسها. إذ يرى أن استقلال المرأة اقتصاديا أحد أهم وسائل تحررها «إن تحرر المرأة يعتمد، بالدرجة الأولى، على أن تكون منتجة، بالمعنى المتعارف عليه، أي أن يكون لها دخل، لأن هذا يمكنها من الاستقلال في اتآخاذ الموقف بحرية ومسؤولية، من دون أن تكون واقعة تحت تهديد حرمانها من لقمة الخبز. كما أن التحرر الاقتصادي المقرون بالوعي، بالانسجام مع حركة المجتمع، يجنب المرأة العزلة، ويحشد أكبر القوى من أجل التحرر الفعلي، والذي يُعد في النتيجة كسباً للمجتمع والمرأة» (سلامة موسى المرأة ليست لعنة الرجل ص ٣٦).

ولا أحد ينكر أن الاستقلال الاقتصادي للمرأة يتيح لها القدرة على الخيارات المفتوحة، بين أن تواصل وجودها في الأسرة المجتمعية، وتكمل حياتها في ارتباط مجتمعي مع الرجل كشريك في الحياة، وبين أن تستقل وتفارق الرجل إن حاول هذا الرجل كبثها أو إقصاءها أو النيل من حريتها. ومن ينادي بتحرر المرأة حتما لا يقصد الانفلات والفوضى والخروج على قيم مجتمع ما، لكنه يقصد ممارسة الخيارات بشكل حر من دون الخضوع للحاجة المادية للرجل؛ فلا يصح أن تكون المرأة عالة طوال الوقت على الرجل، وهي الشريك الذي يقاسمه الحياة، وهي التي تقدر على ممارسة كل الأعمال المشروعة التي يمارسها الرجل، وقدرة على رعاية أسرتهام مثله تماماً.

شهادة في حق مجلة الجوبة

■ هشام حراك*



مجلة (الجوبة)، كما أتابعها، وبالتالي كما عهدتها، واحدة من أبرز المجلات الثقافية العربية على قلتها في وطننا العربي الشاسع، التي كانت، وما تزال، محط اهتمامي ومتابعاتي وبخاصة عبر الشبكة العنكبوتية.. مجلة عهدتها من خلال موادها، مجلة متميزة لها بصمتها الخاصة المميزة لها عن باقي المجلات ذات التخصص نفسه؛ ولعل سر تميزها حسن انتقاء هذه المواد التي يكتبها كتاب عرب مهرة ومرموقون ينتمون إلى مختلف الأقطار العربية من الخليج إلى المحيط؛

ومن المحيط إلى الخليج.. أسماء عذبة جميلة أصرّفها حق المعرفة من خلال إنتاجاتها الإبداعية والثقافية المتنوعة بتنوع تخصصاتها: أسماء لجودة كتاباتها ولا انتشارها لدى القراء وعموم المهتمين يستحيل أن ترتضي لنفسها النشر في أي مجلة.

تتميز (الجوبة) بتنوع أيواها، وبالتالي بتنوع موادها من قصة وشعر ونقد ومقالات أدبية واستطلاعات وحوارات ومقابلات، تقرب قراءها من جديد الكتاب العرب ومن آرائهم، بل ومواقفهم، حول قضايا ثقافية راهنة؛ ما يفسح المجال أمام نقاشات وجدالات ما أحوجنا إليها اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، في راهتنا الثقافي العربي. أسجل ل (الجوبة) روحها الثقافية المفتحة، ما يجعلني أسجل لها روح الديمقراطية الثقافية، وكذلك روح الثقافة

الجوبة



الديمقراطية التي تعد وحدها السبيل إلى خلق جدال، بل و«عراك» ثقافي حضاري منفتح على الرأي الثقافي.. وكذلك، وفي الآن نفسه، على الرأي الثقافي المختلف.. إختلاف ما أحوج وطننا العربي إليه اليوم للدفع بثقافتنا العربية المشتركة إلى الغنى، وبالتالي إلى الأمام لتحل مكانتها (وهي مكانة مستحقة فعلا) على صعيد الثقافة العالمية، ما يؤهلها إلى فرض نفسها كثقافة محاورة (بكسر الواو) ومحاورة (بفتح الواو) مع باقي ثقافات شعوب العالم..

(الجوبة)، وبناء على ما سبق، باتت،

في نظري على الأقل، باختلاف مشارب وأفكار ورؤى وقناعات كتابها الإبداعية والثقافية، أسرة متناغمة متكاملة، كل فرد من أفرادها يرخي السمع إلى الآخر.. ما يجعل الطريق معبدا لخلق تكامل من شأنه بدوره أن يجعل القارئ العربي «العادي» أمام صورة واضحة لثقافته العربية.

(الجوبة) اليوم، وانطلاقا من أحلامي مع

زملائي من مثقفي بلدي المغرب، باتت تحظى باحترام وتقدير فائقين، ما جعل النشر فيها شرفا راقعا بالنسبة إليهم وإلى.

الحديث عن (الجوبة) حديث طويل، خلاصته: هنيئاً لنا نحن العرب بها كتاباً وقرأءً لحاجتنا، بل وحاجتنا، لمنابر ثقافية من نفس الطينة والقيمة.

* رئيس نادي القصة بالمغرب.



بؤاد المجتمع المدني في المملكة العربية السعودية

المؤلف : محمد عبد الرزاق القشعبي

الناشر : فراديس للنشر والتوزيع - بيروت - لبنان

السنة : ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م

يفصل في الوقائع، ويأتي بالوثائق، ويحيل إلى الثابت من المصادر. لقد دعم ما ينقله بالوثائق المبنية في أوعية النشر المعتبرة، وأكثرها وثائق سجلاتها الصحافة في وقتها، ونشرتها بصفتها أنظمة وقوانين معتمدة، وحددت أسماء المنظمين لها والمشاركين فيها، وكلها كانت موثقة، ما يجعلها مصدراً يعتمد عليه ويرجع إليه.

ومن أبواب الكتاب الذي قدم له الأستاذ الدكتور مرزوق بن صنيان بن تيباك أستاذ الأدب العربي بجامعة الملك سعود، تعريف المجتمع المدني وانتخابات مجلس الشورى ومتى عرفت في المملكة، وبداية الروابط والنقابات، وانتخابات أعضاء المجالس البلدية، وذكريات انتخابات الماضي بالمدينة المنورة، وتوقف الانتخابات من عام ١٢٨٤هـ إلى عام ١٤٢٦هـ - ١٩٦٤م - ٢٠٠٦م، وعودة الانتخابات والعود أحمد، والجامعة هل تعود، والدعوة لمقاطعة الانتخابات، وأبواب أخرى غيرها.

يؤرخ هذا الكتاب لنشأة مؤسسات المجتمع المدني في المملكة، وهو عمل غير مسبوق في تتبعه للبدايات الأولى لنشاط المؤسسات الأهلية التي بدأت مع بداية الدولة، واستمرت حتى اليوم. يستهل المؤلف حديثه عن البدايات الأولى لما يمكن أن يُعدّ نواة للحراك الاجتماعي الذي نما مبكراً، منذ عام ١٢٤٢هـ / ١٩٢٤م، عندما سجل أول لقاء للملك عبد العزيز - رحمه الله - بأهل مكة، حين طلب منهم أن يديروا شئونهم، ويختبوا من يمثلهم في الإشراف على مصالحهم. ويتخذ المؤلف من هذه النقطة منطلقاً إلى تتبع مراحل تطور المؤسسات الأهلية في مدن الحجاز، وفي مناطق المملكة كافة، بعد ذلك.

والشيء الذي يضيفه هذا الكتاب هو ما يجعله من إحصاءات وأسماء وجهات، تلك التي مارست الانتخابات لأعضائها ودور الهيئات والنقابات في مرحلة مبكرة جداً، ولم يكن ذلك عملاً إنشائياً أو وصفاً نظرياً مجرداً، بل عمل

■ متابعة عماد المغربي



جانب من زوار المعرض



مساعد المدير العام والمدير الفني
أثناء تجوالهما في المعرض

ضمن خطة النشاط الثقافي لمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية للعام ١٤٢٢/٢٢ هـ، أقيم معرضٌ للصور القديمة عن الرحالة العرب والغربيين، الذين مروا في منطقة الجوف، وذلك بالتعاون مع مؤسسة التراث الخيرية، التي شاركت بمجموعة من الصور التاريخية الخاصة بمنطقة الجوف، كإعارة ودعم منها للمؤسسة.

أُفتتح المعرض مساء يوم الثلاثاء ١٤/٢٢/١٤٢٢ هـ في الصالة الرئيسية بدار الجوف للعلوم، وحضره عدد من أعضاء المجلس الثقافي بالمؤسسة يتقدمهم الشيخ عبدالرحمن الملحم، وعدد من المسؤولين وجمهور من المواطنين والمقيمين، وقد لاقى المعرض إعجاباً ملفتاً من الزوار الذين أشادوا بدور المؤسسة الثقافي في المنطقة.



الأستاذ خالد العيسى والدكتور السريحي أثناء تقديم المحاضرة

كما أقيمت محاضرة بعنوان: «المعرض.. جذور الأزمة الفكرية»: ألقاها الدكتور سعيد بن مصلح السريحي مساعد رئيس تحرير صحيفة عكاظ، - رئيس تحرير مجلة علامات بنادي جدة الأدبي، وذلك مساء يوم الثلاثاء ١٨/٥/١٤٢٢ هـ في قاعة العرض بدار الجوف للعلوم، أدارها الأستاذ خالد بن عبدالرحمن العيسى - عضو النادي الأدبي بالجوف.

استعرض الدكتور السريحي كتاب

«المعرض أو آراء شبان الحجاز في اللغة العربية» الذي نشر عام ١٣٤٥ هـ - ١٩٢٦ م مع بدايات الدولة السعودية، وقد جمع الكتاب ورثته محمد سرور الصبان، ويضم آراء شبان الحجاز فيما ينبغي الأخذ به من محافظة أو تجديد في اللغة العربية ألفاظاً وأساليباً.